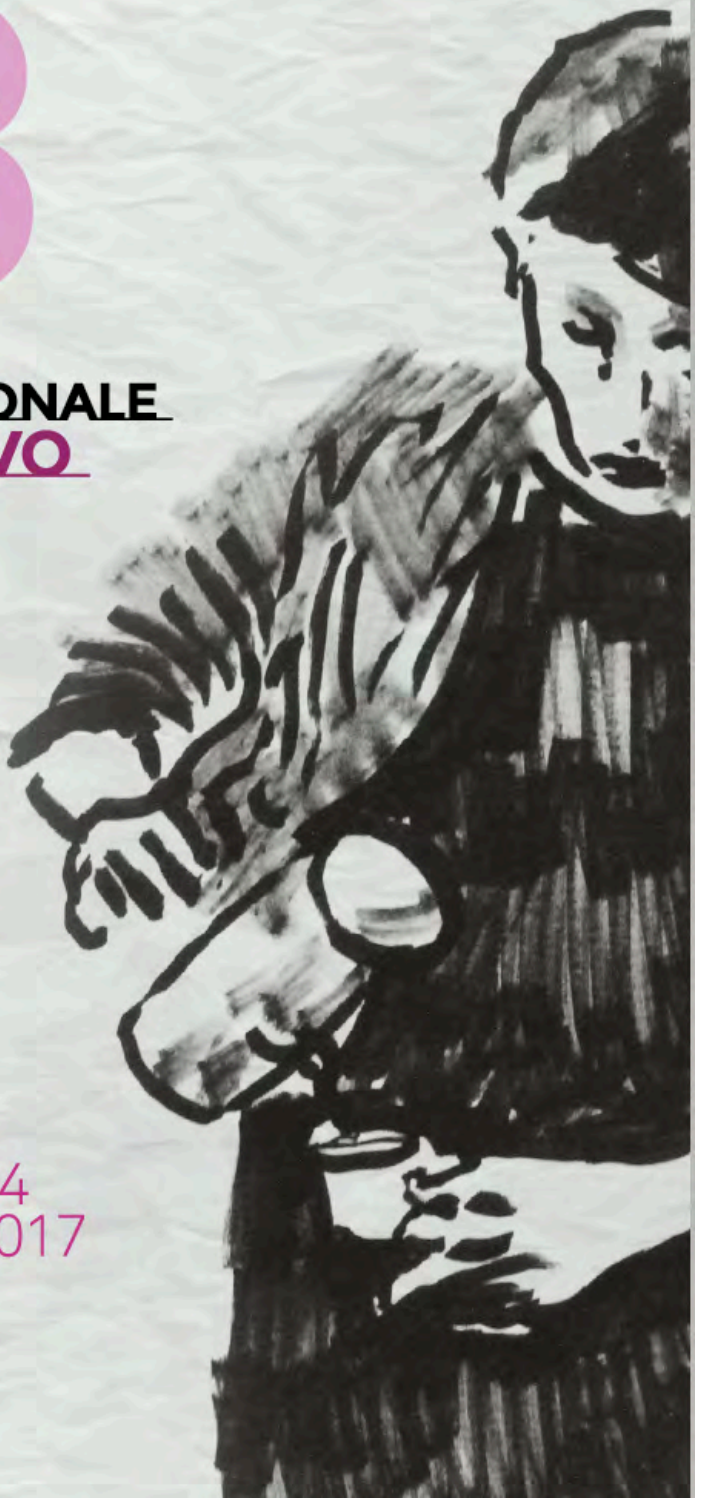
PESARO 17/24 GIUGNO

MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA

53 MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA PESARO



17/24
06 2017

WWW.PESAROFILMFEST.IT

TEATRO SPERIMENTALE
PIAZZA DEL POPOLO
PALAZZO GRADARI
CENTRO ARTI VISIVE PESCHERIA
SALA PASOLINI

MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA

INIZIATIVA PRODOTTA DA

FONDAZIONE PESARO NUOVO CINEMA ONLUS

REALIZZATA CON IL CONTRIBUTO DI

MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO

REGIONE MARCHE

PROVINCIA DI PESARO E URBINO

COMUNE DI PESARO

WEPESARO #PesaroFF52

CON LA COLLABORAZIONE DI

PARTNER CULTURALE

CON IL PATROCINIO

MEDIA PARTNER

TECHNICAL PARTNER

53a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema

Pesaro 17-24 giugno 2017

Catalogo della 53a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema
Catalogue of the 53 Pesaro International Film Festival

a cura di/*edited by*
Valentina Alfonsi, Pedro Armocida

versione in inglese/*English version*
Carla Scura

[le schede sono ordinate in ordine alfabetico per cognome del regista/
***the films are listed in alphabetical order, by director*]**

Finito di stampare nel mese di giugno 2017/*Catalogue published June 2017*
da Edizioni Ponte Sisto, Via delle Zoccolette 25 - Roma su carta certificata FSC Forest Stewardship Council

© 2017 Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus
Isbn 978-88-941899-1-9

Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus

Soci fondatori/*Founding partners*

Comune di Pesaro/*City of Pesaro*
Matteo Ricci, Sindaco/*Mayor*

Regione Marche/*Marches Region*
Luca Ceriscioli, Presidente/*President*

Provincia di Pesaro e Urbino
Province of Pesaro and Urbino
Daniele Tagliolini, Presidente/*President*

Consiglio di Amministrazione/*Board of Administrators*
Matteo Ricci, Presidente/*President*
Viviana Cattelan, Alberto Dolci, Monica Nicolini, Emanuela Rossi

Segretario generale/*General Secretary*
Mariangela Bressanelli

Sindaco revisore/*Technical Accountant*
Luca Ghironzi

Amministrazione/*Administrator*
Lorella Megani

Direttore organizzativo
General Manager
Cristian Della Chiara

53a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema

Direttore/*Artistic Director*
Pedro Armocida

Comitato Scientifico/*Scientific Board*
Bruno Torri, presidente/*president*
Pedro Armocida, Laura Buffoni, Andrea Minuz, Mauro Santini, Boris Sollazzo, Gianmarco Torri

Programmazione, coordinamento organizzativo
Programming Assistant, Organizational Coordinator
Giulia Ghigi

Movimento copie/*Print Coordinator*
Dopofestival/*After Hours Music*
Anthony Ettorre

Uffici a Pesaro/*Pesaro Office*
Elisa Del Signore, Chiara Bernini
con la collaborazione di/*in collaboration with*
Alessia Saccà, Roberta Matticola, Angela Colonna, Matteo Melchiorri (stage/*Intern*)

Accrediti e ospitalità/*Accreditation and Hospitality*
Noemi Cerrone

Ufficio stampa/*Press Office*
Studio Morabito
Mimmo Morabito (responsabile/*owner*)
con la collaborazione di/*in collaboration with*
Eugenio De Angelis
Stampa regionale/*Regional Press*
Beatrice Terenzi

Comunicazione Web e Social/*Web and Social Communications*
Way To Blue
Valentina Calabrese, Irene Bersani
Silvia Salvatori

Catalogo/*Catalogue*
Valentina Alfonsi, Pedro Armocida
traduzioni dall'italiano/*English translations*
Carla Scura

Selezione Concorso Pesaro Nuovo Cinema/*Pesaro Nuovo Cinema Competition Selection Committee*
Pedro Armocida, Paola Cassano, Cecilia Ermini, Anthony Ettorre

Selezione SATELLITE. Visioni per il cinema futuro
SATELLITE – Visions for the future cinema Committee
Anthony Ettorre, Annamaria Licciardello, Gianmarco Torri, Mauro Santini

L'attore nel cinema italiano contemporaneo
The actor in contemporary Italian cinema
Pedro Armocida, Andrea Minuz

Critofilm/2. Cinema che pensa il cinema
Cinema reflecting cinema
Adriano Aprà

Sguardi russi
Giulia Marcucci

Concorso (Ri)montaggi – Il cinema attraverso le immagini/*(Re)Edit Competition: Cinema through images*
Chiara Grizzaffi, Andrea Minuz
Giuria: Fulvio Baglivi, Gabriele Gimelli, Raffaele Meale

Lezioni di storia 2
Federico Rossin

Corti in Mostra/*Best in Shorts*
Pierpaolo Loffreda

Sigla/*Opening theme*
Alice Bartolini, Tina Carlini, Marta Di Carlo, Anna Sophie Marten, Celeste Messina, Giuseppe Scala, Alberto Stella, Anthony Valenti; supervisione: Francesco Ruggeri.
Illustrazione manifesto/*Festival poster*
Simone Tomasello
Corso di Perfezionamento in Disegno Animato e Fumetto della Scuola del Libro di Urbino

Progetto di comunicazione
Communication Design
T&T Comunicazione

Sito internet/*Website*
Claudio Gnessi

Coordinamento giuria giovani/*Jury Coordinator*
Rinaldo Censi

Traduzioni simultanee/*Simultaneous translator*
Claudia Vettore

Coordinamento proiezioni/*Screenings Coordinator*
Paolo Lucenò

Proiezionisti/*Projectionists*
Davide Battistelli, Andrea Scafidi

Fotografi/*Photographers*
Luigi Angelucci, Tommaso Cocon, Bruna Rroschi

Allestimento *Cinema in piazza* e impianti tecnici / Cinema in the Square *outfitters, technical equipment*
Antonio Mastrolia, Giovanni Ciriolo, Bortolo Bertoldi; L'image s.r.l., Padova

Sottotitoli elettronici/*Electronic subtitles*
Napis, Roma – napis@napis.it

Servizi di sala/*Ushers*
Soc. coop Skenè
Daniela Della Chiara, coordinamento

Autisti/*Drivers*
Daniele Arduini, Andrea Pigrucci

Consulenza assicurativa/*Insurance consultants*
I.I.M. di Fabrizio Volpe, Roma

Ospitalità/*Hospitality*
A.P.A., Pesaro

Trasporti/*Transportation*
Stelci & Tavani, Roma

Logistica/*Logistics*
Alfio Serafini

Si ringraziano/*Special thanks to*
Carmen Accaputo (Cineteca di Bologna)
Xiomara Ahumada Quito (Capricci Films)
Samuel Alarcón
Alberto Alvarez Aguilera (Reel Suspects)
Romina Amidei (DNA Concerti)
Gabriele Antinolfi (Cineteca Nazionale)
Laura Argento (Cineteca Nazionale)
Roberta Bartoletti
Mirko Bertuccioli (Agenzia di Plastica)
Marisa Capa (ICAA)
Cristina Casati (Universal)
Giorgio Castellani
Gabriella Cermaria (Bim)
Maria Coletti (Cineteca Nazionale)
Ambra Corinti (Zajia Lab)
Daniela Currò (Cineteca Nazionale)
Carlo Degli Esposti
Federica De Sanctis (Bim)
Juan Francisco Del Valle (Cineteca Nazionale)
Francesca Di Giacomo
Giancarlo Di Gregorio
Gianluca Farinelli (Cineteca di Bologna)
Marcello Foti (Centro Sperimentale di Cinematografia)
Donatello Fumarola
Francesca Ginocchi (Studio Universal)
Eleni Gioti (Lightcone – Parigi, Francia)
Michela Greco
Filipa Henriques (Portugal Film)
Lison Hervé (Stray Dogs)
Josè "Txepe" Maria Lara
Felice Laudadio (Centro Sperimentale di Cinematografia)
Valentina Momoni (MPLC)
Carine Napiot
Njoki Nyoli (MPM Film)
Daniela Paolini (Apa Hotel Pesaro)
Topazio Perlini (Agenzia di Plastica)
Elisabetta Pieretto
Pascale Ramonda
Georgette Ranucci
Nicola Romani (DNA Concerti)
Emanuele Sacchi
Gilberto Santini (Amat)
Vincenzo Scuccimarra (Studio Universal)
Natasha Senjanovic
Ines Skrbic (Film Republic)
Daniela Staffa
Alessandra Tieri
Sergio Toffetti (Centro Sperimentale di Cinematografia)
Barbara Ulrich Belva Film
Emanuele Vernillo Zelig Film

50+3

Pedro Armocida

Il passato, il presente, il futuro del cinema. Film di finzione, critofilm, video-essay, cinema per il reale, film inteso proprio come pellicola in 35mm e 16mm, video installazioni, animazioni, sonorizzazioni e performance dal vivo. "Nuovo cinema" oggi è anche questo, senza barriere di formati, durate, catalogazioni che sono solo un'idea di un percorso tra le immagini. Il programma come un flusso quasi ininterrotto di sguardi ma anche di discorsi sul cinema e di incontri con gli autori.

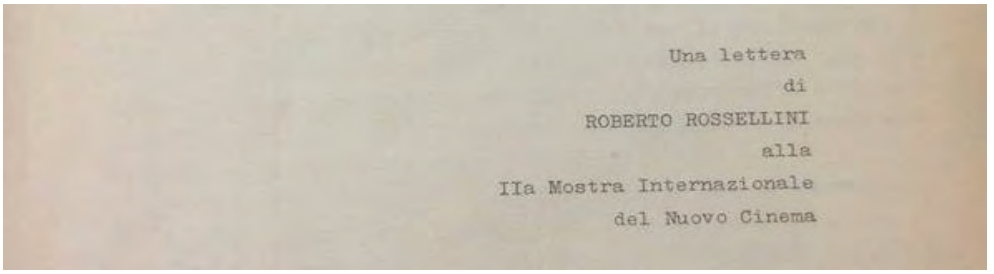
«Questo festival di Pesaro è sorto con il lodevole proposito di studiare, sviluppare e potenziare un cinema nuovo. Per raggiungere questa meta bisogna giustamente valorizzare l'esperimento, la ricerca di stile e di linguaggio ma non ci si deve limitare a questo e si deve mirare a rinnovare anche i contenuti: non può soddisfare mutare la forma se i temi restano usuali, vecchi». Parole di Roberto Rossellini che auspicava «anche un cinema educativo» in una lettera del 1966 indirizzata alla seconda edizione della Mostra negli anni in cui il grande regista, morto 40 anni fa, ha partecipato attivamente al festival contribuendo alla sua affermazione.

Dunque, oggi, si inizia e si finisce programmaticamente con Roberto Rossellini in un viaggio che però non ha un inizio e non ha una fine. Uno sguardo fondativo della Mostra stessa che riflette sul suo passato anche attraverso l'altro grande anniversario, i 50 anni dalla prima *prospettiva* sul New American Cinema realizzata a Pesaro e messa oggi in relazione con i cineasti dell'underground italiano per capire se fu veramente seminale.

Perché la domanda è sempre la stessa: può una manifestazione culturale incidere sul reale? Le relazioni messe in atto producono senso? Esiste uno scambio tra chi il festival lo fa e chi lo vive?

Se la risposta naturalmente non può essere univoca, il tentativo è chiaro, preciso, autentico. Ed è, in definitiva, quello di mettere in relazione il cinema da cui veniamo con quello verso cui stiamo andando (presente in tutte le sezioni del festival, dal Concorso a Satellite alle retrospettive). Ma non è un *gioco* solo tra cineasti, in questo senso anche il nostro pubblico è chiamato a fare la sua parte. Perché come diceva Henri Bordeaux, sempre citato da Rossellini: «L'educazione è l'arte di rivelare all'essere umano il senso intimo che deve governare i suoi atti, preparare all'impiego delle sue energie e comunicargli il gusto e la forza di vivere pienamente».

Buona Mostra a tutti e grazie a ogni singola persona che mi ha aiutato nell'impresa, concedendomi il privilegio di essere qui, con voi.



The past, the present, the future of film. Features films, critofilms, video-essays, cinema of the real, film stock in 35mm and 16mm, video installations, animations, sounds and performances live. This is the "new cinema" today: without format or duration barriers, classifications that give just an idea of a journey between the images. The programme is like an almost uninterrupted stream of gazes but also of discourses about film, as well as talks with the film-makers.

"This film festival in Pesaro was created with the praiseworthy purpose of studying, developing, and strengthening a new cinema. To reach this goal, experimentation, the research in style and language, should naturally be valued, but this is not enough: we should look to renewing contents too. You can't change form if the themes remain the same old ones." Thus spoke Roberto Rossellini, who wished "an educational cinema as well" in a letter written in 1966 to the second edition of the Mostra del Nuovo Cinema, i.e. the years when the master of cinema, who died forty years ago, played an active role in the festival, contributing to its consolidation.

Today, our programme specifically foresees beginning and ending with Roberto Rossellini, in a journey that, nonetheless, has neither a starting point nor a destination. We pointed our gaze to the Festival itself, reflecting on its past, embracing another great anniversary – fifty, years from the first **perspective** *on the New American Cinema realized in Pesaro. Today, we are relating it to the Italian underground film-makers, with a view to understanding if it really was a seminal programme.*

The question is always the same: can a cultural event affect reality? Do the relations put in place produce meaning? Is there an exchange between those who make the festival and those who experience it?

Of course, the answer cannot be a univocal one. On the other hand, the attempt is clear, precise, and authentic. Ultimately, it aims to link the cinema from which we come with the one we're going to (present throughout the festival sections, from the Competition to Satellite to the retrospectives). However, it is not only a private **game** *among film-makers; our audience too is called to play their role. According to Henri Bordeaux, still quoted by Rossellini, "Education is the art of revealing to the human beings the inner meaning that is supposed to govern their actions, preparing them to the use of their energies, and communicating the zest and force of living fully."*

Enjoy the Mostra del Nuovo Cinema and thanks to all those who helped me in the enterprise, giving me the privilege of being here, with you all.

Desti e sognatori
Sigla e illustrazione manifesto

La realizzazione dell'illustrazione del manifesto e della sigla della 53. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro è stata affidata agli studenti del Perfezionamento di Disegno Animato e Fumetto della Scuola del Libro di Urbino. Ciascuno di questi giovani disegnatori, ispirandosi a una sequenza cinematografica che lo ha toccato particolarmente, ha contribuito ad attualizzare e a intensificare la nostra "magnifica ossessione".
Nella saletta del Cinema Sperimentale sono in esposizione tutti i disegni realizzati per la sigla, rilegati in piccoli libri.

Illustrazione del manifesto/poster design: **Simone Tomasello;**
sigla/opening theme: **Alice Bartolini, Tina Carlini, Marta Di Carlo, Anna Sophie Marten, Celeste Messina, Giuseppe Scala, Alberto Stella, Anthony Valenti;**
supervisione/supervision: **Francesco Ruggeri.**

Il Perfezionamento di Disegno Animato e Fumetto (un corso biennale post-diploma attivo presso la Scuola del Libro di Urbino dal 1953) è unico nel suo genere a livello internazionale ed è finalizzato alla formazione di autori e professionisti in grado di operare presso le più qualificate case editrici e di produzione nei settori del cinema d'animazione, del fumetto e dell'illustrazione. La didattica prepara gli studenti alla realizzazione di sigle, pubblicità, videoclip e a collaborazioni con gallerie d'arte e festival cinematografici.
Le lezioni sono integrate da interventi di artisti ed editori, tra i quali si ricordano: Stefano Ricci, Igort, Guido Scarabottolo, Alexandr Petrov (Premio Oscar), Nicoletta Ceccoli, Gianluigi Toccafondo, Simone Massi, Gipi, Alessandro Carloni (DreamWorks), Yuri Norstein...
Story-board, fumetti, illustrazioni e cortometraggi vengono esposti costantemente in mostre e concorsi e ricevono numerosi riconoscimenti e primi premi.
Nel 2010 il corso ha ricevuto il prestigioso premio *Lo Straniero*, insieme a celebrità come Giorgio Agamben e Lorenzo Mattotti.

Dreaming wide-awake Opening theme and poster design

The task of realizing the poster design and opening theme of the 53rd Pesaro International Film Festival was assigned to the students of the Advanced Course in Animation and Comic Book Design from the Urbino Scuola del Libro. All these young designers, who took their inspiration from a film sequence of which they were particularly fond, helped make true, even strengthen, our "magnificent ob session."
All the illustrations realized for the opening theme are on display as bound small books in the Sala Pasolini of the Cinema Sperimentale.

*The two-year **Advanced Course in Animation and Comic Book Design** was established in the 1950s at the Scuola del Libro High School of Urbino as a natural continuation of the academic curriculum. It prepares artists and professionals to work at leading studios and agencies in the fields of film animation, comic book design and illustration. The course integrates masterclasses by artists and publishers Stefano Ricci, Igort, Guido Scarabottolo, Alexandr Petrov (Oscar winner), Nicoletta Ceccoli, Gianluigi Toccafondo, Simone Massi, Gipi, Alessandro Carloni (DreamWorks) and Yuri Norstein, to name but a few.*

Storyboards, comic books, illustrations and short films produced from the course are consistently participate in exhibits and competitions and have won numerous honors and top prizes. In 2010 the Course received the prestigious Lo Straniero Award, alongside renowned figures such as Giorgio Agamben and Lorenzo Mattotti.

Concorso Pesaro Nuovo Cinema
Premio Lino Micciché

LA GIURIA

João Botelho

João Botelho (Lamego, Portogallo, 1949) inizia la propria carriera come critico cinematografico e fonda la rivista "M". Tra i suoi film *Un addio portoghese* (1985, presentato alla Berlinale e alla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro); *Tempi difficili* (1988); *Qui sulla terra* (1993), *Tráfico* (1998), *Quem És Tu?* (2001) e *O Fatalista* (2005), tutti alla Mostra di Venezia; *A corte do norte* (2008, visto alla Festa del Cinema di Roma); *Os Maias: Cenas da Vida Romântica* (2014). Nel 2016 realizza il documentario *O Cinema, Manoel De Oliveira e Eu*, presentato al Festival del Film Locarno e dedicato al grande regista portoghese, amico e maestro, che per Botelho aveva recitato in *Conversazione conclusa* (1981).

João Botelho (Lamego, Portugal, 1949) began his career as film critic and founded the film magazine "M." His films include A Portuguese Farewell (1985, *presented at the Berlinale and the Pesaro International Film Festival);* Hard Times *(1988);* Here on Earth *(1993),* Traffic *(1998),* Who Are You? *(2001), and* The Fatalist *(2005), all premiered at the Venice Film Festival;* True and Tender Is the North *(2008, presented at the Roman Festa del Cinema);* The Maias: Scenes from Romantic Life *(2014). In 2016, he realized the documentary* Cinema, Manoel de Oliveira and Me, *presented at the Festival del Film Locarno and dedicated to the great Portuguese film director, Botelho's friend and teacher, who had also acted in his* The Other One *(1981).*

Mario Brenta

Mario Brenta (Venezia, 1947) è regista, sceneggiatore e direttore della fotografia. Collaboratore e amico di Ermanno Olmi, all'inizio degli anni '80 lo affianca nella creazione della scuola Ipotesi Cinema a Bassano del Grappa e gli dedica *Effetto Olmi* (1983), un documentario girato sul set di *Camminacammina*. Come regista firma *Vermisat* (1974, presentato alla Mostra di Venezia), *Maicol* (1988), *Barnabo delle montagne* (1994, in concorso al Festival di Cannes). Insegna all'Università di Padova e presso ACT Multimedia Cinecittà.

Mario Brenta (Venice, 1947) is a film director, screenwriter, and cinematographer. He is a collaborator and friend of Ermanno Olmi, with whom in the early '80s he created the school Ipotesi Cinema in Bassano del Grappa. In 1983, he dedicated to the master of cinema the documentary Effetto Olmi *realized during the production of* Keep Walking. *He directed the features* Vermisat *(1974, presented at the Venice Film Festival),* Maicol *(1988), and* Barnabo delle montagne *(1994, in competition at the Cannes Film Festival). He teaches at the University of Padua and ACT Multimedia Cinecittà.*

THE JURY

Valentina Carnelutti

Valentina Carnelutti (Milano, 1973) è attrice di cinema, teatro e televisione. Esordisce in scena giovanissima nel 1989, sotto la regia del padre Francesco, con *Mal de viver* di Fernando Pessoa. Sul grande schermo recita in *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana (2003), *Tu devi essere il* lupo di Vittorio Moroni (2005), *Jimmy della collina* di Enrico Pau (2006), *Sfiorarsi* di Angelo Orlando (2008, anche co-sceneggiatrice), *Tutta la vita davanti* (2008) e *La pazza gioia* (2016) di Paolo Virzì, *Le ombre rosse* di Citto Maselli (2009), *Lasciati andare* di Francesco Amato (2017). Nel 2013 dirige il cortometraggio *ReCuiem*, premiato in vari festival nazionali (Torino Film Festival) e internazionali (Miami Short Film Festival).

Valentina Carnelutti (Milano, 1973) is an actress working in film, drama, and television. In 1989, she debuted on the stage at a very young age with the direction of her father, Francesco, in Fernando Pessoa's Mal de viver. *She acted in several films, including* The Best of Youth (*Marco Tullio Giordana, 2003),* Tu devi essere il lupo *(Vittorio Moroni, 2005),* Jimmy on the Hill *(Enrico Pau, 2006),* Sfiorarsi *(which she co-wrote with the co-star, director Angelo Orlando, 2008),* Her Whole Life Ahead *(2008) and* Like Crazy *(2016) both directed by Paolo Virzì,* The Red Shadows *(Citto Maselli, 2009), and* Lasciati andare *(Francesco Amato, 2017). In 2013, she directed the short film* ReCuiem, *awarded in several Italian and international festivals (Torino Film Festival, Miami Short Film Festival).*

LA GIURIA STUDENTI
THE JURY OF STUDENTS

La giuria studenti del Concorso Pesaro Nuovo Cinema Premio Lino Micciché coordinata da Rinaldo Censi è composta dai seguenti studenti delle università e scuole di cinema italiane

***The Jury of Students for the Competition "Pesaro Nuovo Cinema" - Lino Micciché Award coordinated by Rinaldo Censi is formed by the following students from Italian universities and film schools*:**

Giovanni Bottiglieri
Stefano Brunetti
Gianmarco Cicogni
Federica Di Giampaolo
Antonio Di Ronza
Davide Marino
Edoardo Matacotta
Giuseppe Mattia
Liliana Pistorio
Francesca Stefanizzi

Hadas Ben Aroya

ANASHIM SHEHEM LO ANI
[PEOPLE THAT ARE NOT ME]

Israele 2016, 80'

sceneggiatura/*screenplay* **Hadas Ben Aroya**
fotografia/*cinematography* **Meidan Arama**
montaggio/*editing* **Or Lee-Tal**
produttore/*producer* **Hadas Ben Aroya**

interpreti/*cast*
Hadas Ben Aroya, Yonatan Bar-Or, Meir Toledano, Netzer Charitt, Hagar Enosh

Joy, una giovane donna di Tel Aviv, non riesce a dimenticare il suo ex, non riesce a innamorarsi di un nuovo ragazzo, e non riesce a smettere di andare a letto con sconosciuti. Un film che racconta la solitudine urbana della generazione Y, i ragazzi di Tel Aviv che cercano l'intimità e al tempo stesso ne sono terrorizzati, che parlano tanto ma non dicono mai niente di autentico.

Hadas Ben Aroya (Israele, 1988) vive a Tel Aviv, dove si è laureata alla Steve Tisch School of Film. Nel periodo degli studi ha scritto e diretto il cortometraggio *Sex Doll* **(2013).** *People That Are Not Me*, **presentato al Festival di Locarno, è il suo primo lungometraggio.**

Joy, a young woman living in Tel Aviv, can't let go of her ex, can't fall in love with the new guy, and can't stop sleeping around with strangers. The movie deals with urban loneliness within the Y generation, the young people of Tel Aviv who yearn for intimacy and are also terrified by it, who talk endlessly but never say anything authentic.

Hadas Ben Aroya (Israel, 1988) graduated from The Steve Tisch School of Film in Tel Aviv, where she lives. During her studies, she wrote and directed the short film **Sex Doll** *(2013).* **People That Are Not Me**, *presented at the Film Festival Locarno, is her feature film debut.*

Yan Cheng, Federico Francioni

THE FIRST SHOT

Italia/Cina 2017, 75'

sceneggiatura/*screenplay*
Yan Cheng, Federico Francioni
fotografia/*cinematography*
Yan Cheng, Federico Francioni
musica/*music* Michele Rabbia

produzione/*production*
Centro Sperimentale di Cinematografia, Cinevoyage
interpreti/*cast*
Peng Haitao, Liu Yixing, You Yiyi

Tre esistenze distanti e differenti colte nella stessa tensione: la ricerca della propria identità e del senso dello stare in un presente di continua trasformazione. Ognuno di loro nato dopo il 1989, la fine di tutte le rivoluzioni. Alle loro spalle si intravede una storia contraddittoria, di sofferenze e continue trasformazioni, dalla caduta dell'Impero all'era moderna, che ha inizio col primo sparo rivoluzionario, il 10 ottobre 1911.

Federico Francioni (1988) si è diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia dopo una laurea in Storia del cinema con una tesi su Otar Iosseliani. Con Yan Cheng ha realizzato *Tomba del tuffatore* **(2016, presentato alla Mostra di Pesaro nella sezione Satellite) e** *The First Shot* **(2017). Ha frequentato gli Ateliers Varan e avviato un nuovo lavoro documentario in Francia.**

Yan Cheng (Wuhan, Cina, 1991) ha studiato storia e antropologia negli Stati Uniti e proseguito la sua formazione al Centro Sperimentale di Cinematografia. Autore di diversi cortometraggi in Cina, Stati Uniti ed Europa, ha sviluppato la sua ricerca nel cinema, nella fotografia e nell'arte contemporanea. Dopo un anno trascorso ad Atene, attualmente vive in Cina e lavora come freelance nel campo del documentario.

Three distant, different existences captured in the same tension: the search for their identities and for the sense of being in a continuously transforming present. All three of them were born after 1989, the end of all revolutions. Their backgrounds somehow present contradictory stories made of suffering and transformations from the fall of the Empire to modern age – beginning with the first revolutionary shot, October 10, 1911.

Federico Francioni (b. 1988) holds a degree from the Centro Sperimentale di Cinematografia. He also graduated in Film History with a dissertation on Otar Iosseliani. With Yan Cheng, he co-directed **Tomb of the Diver** *(2016, presented at the PIFF in the Satellite section) and* **The First Shot** *(2017). He attended the Ateliers Varan. Currently, he has begun working on a new documentary in France.*

Yan Cheng (b. Wuhan, China, 1991) studied History and Anthropology in the USA. He then came to study film at the Rome Centro Sperimentale di Cinematografia. He made several shorts in China, US, and Europe. He conducts his research in film, photography, and contemporary art. He lived in Athens for a year and currently lives in China working free-lance in the documentary field.

Elise Girard

DRÔLES D'OISEAUX
[STRANGE BIRDS]

Francia 2017, 70'

sceneggiatura/*screenplay* Elise Girard, Anne-Louise Trividic
fotografia/*cinematography* Renato Berta
montaggio/*editing* Thomas Glaser
musica/*music* Bertrand Burgalat

produttori/*producers* Janja Kralj, Marc Simoncini, Angelo Laudisa
produzione/*production* KinoElektron, Reborn Production, Mikino
interpreti/*cast* Lolita Chammah, Jean Sorel, Virginie Ledoyen, Pascal Cervo, Ronald Chammah

Mavie ha 27 anni, è bella, impacciata e piena di dubbi. Alla ricerca della propria strada, si trasferisce a Parigi e incontra George, un vecchio libraio cinico e solitario che non si aspetta più niente dalla vita. L'amore può assumere forme diverse e il rapporto non convenzionale che Mavie instaura con George cambierà la sua vita per sempre. Presentato al Forum della Berlinale 2017.

Elise Girard vive a Parige. Ha girato due documentari sulle sale cinematografiche più iconiche della capitale francese: *Seuls sont les indomptés, l'aventure des cinémas action* **(2003) e** *Roger diamantis ou la vraie vie* **(2005). Il suo primo lungometraggio di fiction,** *Belleville Tokyo* **(2010) ha avuto grande successo di pubblico e critica. Al momento Elise sta lavorando a due nuovi progetti:** *Famille, je vous aime*, **una commedia familiare, e il dramma** *Sidonie au Japon*, **selezionato dal programma di residenza artistica Hors les Murs Louis Lumière.**

27-year-old Mavie is a clumsy, beautiful girl filled with doubts. Looking erratically for her own way, she moves to Paris and meets George, an old, lonely, and cynic bookseller who doesn't expect a thing from life. Love can assume different forms and their unconventional connection will definitely change Mavie's path in life. Selected at the Berlinale Forum 2017.

Elise Girard is based in Paris. Cinephile and passionate about art-house film, her first two feature-length films were documentaries on iconic cinemas of the French capital: **Seuls sont les indomptés – L'aventure des cinémas action** *(2003) and* **Roger diamantis ou la vraie vie** *(2005). Her first feature,* **Belleville Tokyo** *(2010), was acclaimed by both audience and critics. Elise is currently working on* **Famille, je vous aime**, *a family comedy, and* **Sidonie au Japon**, *a drama selected for the artistic residence Hors les Murs Louis Lumière.*

Leonardo Mouramateus

ANTÓNIO UM DOIS TRÊS
[ANTONIO ONE TWO THREE]

Brasile/Portogallo 2017, 95'

sceneggiatura/*screenplay* **Leonardo Mouramateus**
fotografia/*cinematography* **Aline Belfort**
montaggio/*editing* **Raul Domingues, Leonardo Mouramateus**
musica/*music* **Aerep**
produttore/*producers* **Leonardo Mouramateus, Miguel Ribeiro, Gustavo Beck**
produzione/*production* **Praia à Noite**
interpreti/*cast* **Mauro Soares, Deborah Viegas, Mariana Dias, Daniel Pizamiglio, João Fiadeiro, Sandra Hung**

António scappa di casa e passa la notte a casa della sua ex fidanzata, dove incontra una ragazza brasiliana. Johnny sta cercando con fatica di mettere in scena la sua prima pièce teatrale a Lisbona; l'amicizia con un giovane tecnico delle luci lo porta a mettersi in discussione. Débora sta tornando in Brasile dopo un lungo viaggio; si addormenta a teatro e viene svegliata dall'attore protagonista. Tre dimensioni della stessa storia.

Leonardo Mouramateus (Fortaleza, 1991) ha scritto e diretto vari cortometraggi presentati e premiati al Festival del Film Locarno, al Cinéma du Réel, al Festival dei Popoli e all'IndieLisboa. I suoi lavori sono stati proiettati anche in musei come il Centre Pompidou di Parigi e il MASP di São Paulo. Di recente, la Cinémathèque Française gli ha dedicato una retrospettiva. Leonardo è socio e produttore di Praia à Noite. ***António Um Dois Três*** **è il suo primo lungometraggio.**

António runs away from home and spends the night at his ex-girlfriend's apartment. There he meets an unexpected guest, a Brazilian girl. Johnny is struggling to stage his first play in Lisbon. The friendship with a young lighting technician leads him to do a bit of soul-searching. After a long journey, Débora is coming back to Brazil. When she goes to the theatre she falls asleep and is woken by the lead actor. Three dimensions of the same story.

Leonardo Mouramateus (Fortaleza, 1991) wrote and directed a number of award-winning shorts screened at festivals, such as Festival del Film Locarno, Cinéma du Réel, Festival dei Popoli and IndieLisboa, among many others. The films also were showed in museums like the Centre Pompidou in Paris or MASP in São Paulo. Recently, retrospectives of his work were presented at select institutions, most notably at La Cinémathèque Française. Leonardo is partner and producer of Praia à Noite. **António Um Dois Três** *is his debut feature.*

Aleksandra Niemczyk

BABA VANGA

Bosnia-Erzegovina/Polonia/Norvegia 2016, 76'

sceneggiatura/*screenplay* **Aleksandra Niemczyk**
fotografia/*cinematography* **Łukasz Zamaro**
montaggio/*editing* **Kostas Makrinos**
musica/*music* **Olga Szymula**

produttori/*producers* **Marta Habior, Marta Lewandowska, Emina Ganic, Aleksandra Niemczyk**
produzione/*production* **No Sugar Film**
interpreti/*cast*
Virginie Roch, Vedad Trbonja, Tatjana Sojic

La vita e le visioni della profetessa balcanica Baba Vanga che ricorda quando perse la vista ma *iniziò a vedere***. Dopo un incidente, la donna riceve la rilevazione del futuro dell'umanità, fino alla fine del mondo nel 5079. Alcune delle sue profezie si sono avverate, altre no, per altre ancora sarà il tempo a rispondere.**

Aleksandra Niemczyk (Polonia, 1977) è stata studentessa di Béla Tarr a Sarajevo. Ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Varsavia e alla New York Film School. Ha diretto vari cortometraggi, tra cui *Hide and Seeek* **(2009) presentato a Locarno, e il mediometraggio** *Centaur. Baba Vanga* **è il suo primo lungometraggio. Dal 2001 vive e lavora a Oslo.**

The life and visions of the Balkan prophetess Baba Vanga, who remembers when she lost her sight but **began to see.** *After an accident, the woman receives the power of seeing the future of mankind until the end of the world, year 5079. Some of her prophecies have come true, others haven't, for some other ones time will tell.*

Aleksandra Niemczyk (Poland, 1977) studied with Béla Tarr in Sarajevo. She also studied at the Warsaw Academy of Fine Arts and the New York Film School. She directed several shorts including **Hide and Seek** *(2009), presented at the Film Festival Locarno, and the medium-length* **Centaur. Baba Vanga** *is her first feature. She has been living and working in Oslo since 2001.*

Jean-Gabriel Périot

NATSU NO HIKARI
[LUMIÈRES D'ÉTÉ / SUMMER LIGHTS]

Francia 2016, 83'

sceneggiatura/*screenplay* **Jean-Gabriel Périot, Yoko Harono**
fotografia/*cinematography* **Denis Gravouil**
montaggio/*editing* **Jean-Gabriel Périot**
musica/*music* **Xavier Thibault**
produttore/*producer* **Nicolas Brevière**
produzione/*production* **Local Films**
interpreti/*cast*
Hiroto Ogi, Akane Tatsukawa, Yuzu Horie, Keiji Izumi, Mamako Yoneyama

Akihiro arriva a Hiroshima da Parigi per girare un documentario sui sopravvissuti della bomba A. Qui incontra Michiko, una giovane donna allegra ed enigmatica, d'altri tempi, vestita con gli abiti tradizionali. Michiko conduce Akihiro alla scoperta della città. "Il mio lavoro è dominato dall'ossessione per le conseguenze di una catastrofe. Come si costruisce la memoria, come di disperde, e quale risonanza questi constanti movimenti di flusso e riflusso trovano in ciascuno di noi".

Jean-Gabriel Périot (Bellac, 1974) ha diretto vari cortometraggi e sviluppato un personale stile di montaggio lavorando con i materiali d'archivio. Tra il documentario, l'animazione e il cinema sperimentale, molte delle sue opere affrontano i temi della violenza e della storia. I film di Périot sono stati presentati e premiati in numerosi festival internazionali. Il suo lungometraggio d'esordio, *A German Youth*, ha riscosso grande successo alla Berlinale 2015.

Akihiro has come from Paris to Hiroshima to make a documentary about survivors of the A-bombing. He meets Michiko, a cheerful and enigmatic young woman, dressed traditionally, with outdated manners. She takes him on an improvised journey through the city. "My film work is haunted by the aftermath of a disaster. How memory is constructed, how it dissipates, and how these constant ebb and flow movements resonate for each one of us".

Jean-Gabriel Périot (Bellac, 1974) directed several short movies and developed his own editing style by working with archive footage. Between documentary, animation, and experimental film, most of his works deal with violence and history. His films were shown worldwide in numerous festivals and were honoured by many prizes. His first feature, **A German Youth**, *had a huge success at the Berlinale 2015.*

Rong Guang Rong

HAIZI BU JUPA SIWANG, DANSHI HAIPA MOGUI

[CHILDREN ARE NOT AFRAID OF DEATH, CHILDREN ARE AFRAID OF GHOSTS]

Cina 2017, 85'

sceneggiatura/*screenplay* **Rong Guang Rong**
fotografia/*cinematography* **Rong Guang Rong**
montaggio/*editing* **Rong Guang Rong**
musica/*music* **Li Qing, Li Weisi**
produttori/*producers* **Chen Hua, Ambra Corinti**
produzione/*production* **Zajia Lab**

Un documentario personale, impressionante e di grande forza emotiva su un suicidio di gruppo commesso da bambini in un villaggio povero sulle montagne del Guizhou: quattro fratelli e sorelle, di età compresa tra i cinque e i quattordici anni, si uccidono bevendo del pesticida. Cosa può aver condotto dei bambini a compiere un gesto tanto disperato? Il viaggio intrapreso dal regista lo porta a confrontarsi con le proprie paure e i propri ricordi, ma anche con i bambini sopravvissuti, gli ufficiali del governo e la criminalità organizzata.

Rong Guag Rong (Jilin, Cina, 1984) vive e lavora a Pechino. A 16 anni va via da casa per studiare fotografia a Wenzhou. In seguito lavora come fotografo professionista e regista di documentari per mantenersi e produrre i suoi primi lavori artistici. Dal 2008 partecipa a varie mostre in Cina e all'estero. Nel 2010, con la sinologa italiana Ambra Corinti fonda lo Zaija Lab, una delle prime e più importanti organizzazioni artistiche indipendenti a Pechino.

A personal, impressive, and moving documentary in which the film director investigates a group suicide committed by children in a poor village in the Guizhou mountains. Four brothers and sisters, aged five to fourteen, collectively commit suicide by drinking pesticide. What could drive children to such an act of desperation? Rong Guang Rong's journey confronts him with his own fears and memories, but also with the surviving children, government officials, and organised crime.

Rong Guang Rong (Jilin, China, 1984) currently lives and works in Beijing. At the age of 16, he left home and moved to Wenzhou to study photography. He worked as professional photographer and directed documentary films to support himself while creating his first art works. In 2008, he started to take part in art exhibitions in China and abroad. In 2010, Rong Guang Rong and Italian sinologist Ambra Corinti founded Zajia Lab, one of the earliest and most important independent creative spaces and artist-led organizations in Beijing.

Sanal Kumar Sasidharan

SEXY DURGA

India 2017, 85'

sceneggiatura/*screenplay* Sanal Kumar Sasidharan
fotografia/*cinematography* Prathap Joseph
montaggio/*editing* Sanal Kumar Sasidharan
musica/*music* Basil C. J.

produttore/*producer* Shaji Mathew
produzione/*production* NIV Art Movies
interpreti/*cast* Rajshri Deshpande, Kannan Nayar, Vedh, Sujeesh K. S., Arunsol, Bilas Nair

Durga, una migrante proveniente dal nord dell'India, e Kabeer, un giovane del Kerala, sono in fuga: cercano un passaggio fino alla stazione più vicina dove prendere un treno e andare lontano. Due piccoli gangster che stanno trasportando delle armi si offrono di aiutarli.
In un villaggio del Kerala, i fedeli praticano il Garudan Thookkam, una forma d'arte rituale come ringraziamento alla Dea Kalì, che rappresenta la personificazione dell'ira e della furia della Dea Durga.

Sanal Kumar Sasidharan proviene dal Kerala e ha iniziato a lavorare come avvocato, dopo gli studi in legge e zoologia. Spinto dalla passione per il cinema, nel 2001 fonda con dei colleghi la società Kazhcha Film Forum per la produzione di film indipendenti attraverso il crowdfunding. I Kerala State Film Awards hanno premiato la sua opera prima, *Oraalppokkam* **(2014), per la miglior regia, e il suo secondo lungometraggio,** *Ozhivudivasathe Kali* **(***An Off-Day Game***, 2015), come miglior film.** *Sexy Durga* **è il suo film più recente.**

Durga, a north Indian migrant, and a Keralite youth named Kabeer are running away at night. They are waiting for a transport to the nearest railway station to catch a train to a distant place. Two small-time gangsters, transporting arms, offer assistance to the couple. In a Kerala village, devotees perform Garudan Thookkam, a ritual art form submitted as a reward for the problems solved in the abode of Goddess Kali, who represents Goddess Durga's personified wrath and embodied fury.

Kerala-based Sanal Kumar Sasidharan graduated in Zoology and Law and started his job as a lawyer. Out of his passion for cinema, in 2001 he formed a film society with his colleagues, Kazhcha Film Forum, with the goal of making independent movies through crowdfunding. He won the best director award with his debut feature film **Oraalppokkam** *(2014) and the best film award with his second feature,* **Ozhivudivasathe Kali** **(An Off-Day Game**, *2015), at the Kerala State Film Awards.* **Sexy Durga** *is his latest film.*

Proiezioni Speciali

Ado Arrietta
BELLE DORMANT
[SLEEPING BEAUTY]

Spagna/Francia 2016, 82'

sceneggiatura/*screenplay* Ado Arrietta
fotografia/*cinematography* Thomas Favel
montaggio/*editing* Ado Arrietta
musica/*music* Benjamin Esdraffo, Ronan Martin
produzione/*production* Paraiso Productions, Pomme Hurlante Films, Hellish Producciones
interpreti/*cast* Niels Schneider, Agathe Bonitzer, Mathieu Amalric, Tatiana Verstraeten, Ingrid Caven, Serge Bozon, Andy Gillet, Nathalie Traffor

Nel regno di Lettonia, il giovane principe Égon trascorre le notti suonando il tamburo. Di giorno ha un solo pensiero: trovare la Bella Addormentata nel regno di Kentz e spezzare l'incantesimo. Ma suo padre, il re, non crede nelle fiabe, e si oppone ai sogni di Égon. Sarà Maggie Jerkins, un'archeologa dell'Unesco, a dare a Égon l'opportunità di seguire il proprio cuore. "Ho sempre creduto nell'esistenza delle fate. I miei film sono sempre stati un po' come delle fiabe. [...] quella che da bambino mi affascinava di più era La bella addormentata, e rileggendola è ricomparsa anche la magia".

Ado Arrietta (Madrid, 1942) si avvicina al cinema da bambino e gira il suo primo cortometraggio a 22 anni. Gira poi *Les Intrigues de Sylvia Couski* **(1974),** *Tam Tam* **(1976),** *Flames* **(1978). I temi ricorrenti dei suoi film, profondamente influenzati dall'immaginario fiabesco, sono il corpo come oggetto di creazione artistica e la reinvenzione delle identità.**

In the kingdom of Letonia, the young prince Égon spends his nights playing the drums. During the day, he only has one thing on his mind: find Sleeping Beauty in the kingdom of Kentz and break the spell on her. But his father, the king, doesn't believe in fairy tales, and is completely opposed to Égon's dream. It's Maggie Jerkins, a UNESCO archaeologist, who gives Ego the opportunity to follow his heart. "I've always believed in the existence of fairies. My films have always been a little like fairy tales. [...] The tale that enchanted me the most in my youth was Sleeping Beauty. When I reread it, the magic reappeared."

Ado Arrietta (Madrid, 1942) became interested in film since childhood. He made his first short at 22 years of age. Later on, he realized **Les Intrigues de Sylvia Couski** *(1974),* **Tam Tam** *(1976), and* **Flames** *(1978). Recurring themes in his films, deeply influenced by fairy-tale imagination, are the body as an object of artistic creation and the reinvention of identities.*

Brian De Palma

THE UNTOUCHABLES
[GLI INTOCCABILI]

Stati Uniti d'America 1987, 120'

sceneggiatura/*screenplay* **David Mamet**
fotografia/*cinematography* **Stephen H. Burum**
montaggio/*editing* **Jerry Greenberg, Bill Pankow**
musica/*music* **Ennio Morricone**

produttore/*producer* **Art Linson**
produzione/*production* **Paramount Pictures**
interpreti/*cast* **Kevin Costner, Sean Connery, Robert De Niro, Andy Garcia, Charles Martin smith, Billy Drago, Patricia Clarkson**

Chicago, 1930. Dalle memorie dell'agente federale Elliot Ness, la storia delle indagini condotte dalla squadra degli intoccabili che portarono all'arresto di Al Capone. Il film di Brian De Palma, uscito nelle sale americane esattamente 30 anni fa, valse a Sean Connery l'Oscar come migliore attore non protagonista.

"Oltre a essere una versione più vivace dei film di guardie-e-ladri vecchio stile, *Gli intoccabili* mette in scena un confronto che non capita spesso di vedere in opere del genere. Da una parte c'è la sensibilità mondana, napoletana, rappresentata da Al Capone (e, forse, da De Palma stesso); dall'altra c'è l'etica WASP e puritana che diede origine al proibizionismo nel tentativo, fallimentare, di legiferare sulla morale americana e che influì profondamente, e non per il meglio, sulla vita della nazione. Allo stesso modo l'opulenza visiva del film si pone in conflitto con il suo racconto morale".
Vincent Canby, The New York Times, 3 giugno 1987

Chicago, 1930. The story of the investigations conducted by the team of untouchables that brought about the arrest of Al Capone, according to federal agent Elliot Ness's memories. With Brian De Palma's film, released theatrically in the USA precisely 30 years ago, Sean Connery won the Academy Award for Best actor in a supporting role.

"In addition to being a jazzed-up version of the old-fashioned cops-and-robbers movie, **The Untouchables** *also represents a confrontation you don't often see in movies of this sort. On one side there's a worldly Neapolitan sensibility, represented by the movie's Al Capone (and, perhaps, by Mr. De Palma). On the other side, there's the puritanical, WASP-y ethic that originally brought on Prohibition in an attempt to legislate American morals and, in failing, substantially altered American life, not for the better. In much the same way, the florid look of the film is at war with the cautionary tale being told."*
Vincent Canby, The New York Times - June 3, 1987

Valentina Carnelutti

RECUIEM

Italia 2013, 21'

sceneggiatura/*screenplay*
Valentina Carnelutti
produzione/*production*
Fiore Leone
interpreti/*cast*
Teresa Saponangelo, Francesco Tricarico, Lydia Biondi, Irene Buonomo, Flavio Palazzoli

Quando Leo, sette anni, e la sorellina Annetta si svegliano al mattino, la mamma Emma dorme ancora nel suo letto. O forse no. Leo e Annetta trascorrono da soli l'intera giornata. Fanno colazione, giocano. Aspettano, provano la loro vita senza la mamma. "Nella chiara confusione fra il sonno e la morte, la storia vive di ambiguità ed equivoci in quell'incerto territorio di libertà che permette a ciascuno di noi di affrontare l'evento in base al proprio carattere". Miglior cortometraggio italiano al Torino Film Festival 2013.

Seven-year-old Leo and his little sister, Annetta, wake up one morning while their mommy Emma is still sleeping in bed. Or maybe not. Leo and Annetta spend the entire day all alone. They make themselves breakfast, play, and wait. They experience life without mom.
"In the clear confusion between sleep and death, the story lives on ambiguity and misunderstanding, in that uncertain territory of freedom that allows everyone to face the event according to their own nature."
Best Italian short at the 2013 Torino Film Festival.

Nicola Sorcinelli

MOBY DICK

Italia 2017, 13'

sceneggiatura/*screenplay*
Damiano Brué, Nicola Sorcinelli
produzione/*production* **Time Film**
interpreti/*cast*
Kasia Smutniak, Martina Sammarco

Due viaggi paralleli, quello di Bianca e quello di una giovane donna clandestina, arrivano a sovrapporsi letteralmente, alla ricerca di una salvezza impossibile, a dispetto di un naufragio quasi certo.
Nastro d'Argento 2017 come miglior cortometraggio italiano.

Bianca and a young illegal migrant woman set out for two parallel journeys in search of impossible salvation, which come to overlap literally, in spite of an almost certain shipwreck.
Silver Ribbon 2017 for best Italian short.

Robert Todd
DAYLIGHT EXHIBITIONS
Stati Uniti d'America 2016, 24'10", 16mm

Le vedute pesaresi contenute in "Daylight exhibitions" nascono dal workshop "Seeing Earthly Lights: Robert Todd's Natural Worlds", organizzato dalla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro nell'ottobre 2016, a cura di Mauro Santini e Gianmarco Torri, nell'ambito del programma di proiezioni "Robert Todd Lost Satellite" (Pesaro, 11 ottobre / Milano, 12 ottobre 2016)

Riflessioni sull'Europa alla luce del giorno.
Legami tra Santiago di Compostela, Pesaro e Parigi, in forma di digressione.

Un filmmaker poetico, un artista del suono e un artista visivo: la produzione cinematografica di Robert Todd è refrattaria alle categorizzazioni. Nel corso degli ultimi vent'anni ha realizzato un gran numero di corti e mediometraggi presentati e premiati in vari festival internazionali. Attualmente insegna regia all'Emerson College di Boston negli Stati Uniti.

The views of Pesaro to be found in Daylight Exhibitions derived from the workshop "Seeing Earthly Lights: Robert Todd's Natural Worlds" organized by the Pesaro International Film Festival in October 2016, in collaboration with Mauro Santini and Gianmarco Torri, within the programme "Robert Todd Lost Satellite" (Pesaro, October 11 / Milan, October 12)

A way of considering ideas about Europe in the light of day.
Engagements within Santiago do Compostela, Pesaro and Paris, in an excursive form.

A lyrical filmmaker as well as a sound and visual artist, Robert Todd continually produces short works that resist categorization. Over the past twenty years he has produced a large body of short-to-medium format films that have been exhibited internationally at a wide variety of venues and festivals, and have won numerous festival prizes, grants, and artist's awards. He currently teaches filmmaking at Emerson College in Boston, USA.

Philippe Cote
LES OMBRES AQUATIQUES
Francia 2016, 11'

Con la proiezione di *Les ombres aquatiques* (suo ultimo film) la Mostra ricorda Philippe Cote, cineasta francese scomparso recentemente, presente a Pesaro nel 2015 in occasione di un omaggio nella sezione Super8 a cura di Karianne Fiorini e Gianmarco Torri.

Philippe Cote a partire dal 1998 ha realizzato una trentina di film, selezionati in vari festival e sedi diverse a Parigi, nel resto della Francia e all'estero. Cineasta dall'approccio allo stesso tempo delicato e radicale, ha lavorato essenzialmente sul motivo del corpo, della materia, della luce e del colore sperimentando pratiche come il cinema senza macchina da presa e il rifilmaggio artigianale, passando per la pittura su pellicola. Negli ultimi anni il suo cinema si era orientato verso il documentario di poesia. «Per Philippe Cote, cineasta francese in attività dal 1998, il cinema si rivela come spazio dell'invenzione di se stessi e dell'altro, duttile esplorazione dei confini della soggettività e tentativo di stabilire legami. Costantemente disposta ad assumersi rischi, la sua opera si elabora e si riconfigura da un film all'altro in cerca di ciò che si manifesta nel momento in cui lo sguardo, sempre sottoposto a una trasformazione da parte di ciò che vi si imprime, si mette in movimento». [Violeta Salvatierra]

Il vero e il falso

Nel 2015 Philippe Cote ha portato i suoi film a Pesaro. In Italia, la prima e l'ultima occasione per vedere la sua opera, proiettata da lui stesso negli originali super8.
Chiunque fosse presente ha potuto rendersi immediatamente conto di quanto il cinema non sia una questione di formati e di costi.
A Pesaro, con l'intensità dei suoi piccoli film, Philippe Cote ha separato il falso dal vero (cinema).

Quello che la sua scomparsa ci lascia è la questione della diffusione della sua opera.
I suoi film sono sempre stati disponibili in video sul suo blog. Ma come per altri cineasti presenti a Pesaro nella sezione super8, il gesto di accompagnare e proiettare il suo cinema conteneva alcuni aspetti difficilmente riproducibili. Proiettare gli originali era dono e fiducia. La sua presenza era relazione e gesto. Il proiettore e la pellicola super8 erano la luce e la materia (e in molti casi, il suono) del suo cinema.

I suoi film sono facilmente disponibili nel listino di un grande distributore di cinema sperimentale, in video. Ma chi era presente nel 2015 sa che così non si potrà più produrre l'irripetibile.
Se il cinema di Philippe Cote deve essere visto e conosciuto, dobbiamo chiederci come.
Quali sono le condizioni in cui si può ri-generare quella disposizione e quella scoperta.

Altrimenti restano le parole di un necrologio.

E in quest'omaggio comunque commosso, non sapremo purtroppo più distinguere il falso dal vero (amore).

[Karianne Fiorini e Gianmarco Torri]

With the screening of **Les ombres aquatiques** *(his last film), the Pesaro International Film Festival commemorates Philippe Cote, the late French film-maker who was in Pesaro in 2015 on the occasion of a homage in the section Super8 curated by Karianne Fiorini and Gianmarco Torri.*

Philippe Cote realized more than twenty films since 1998 that screened in several festivals and venues in Paris, in the province, and worldwide. With his approach at once sensitive and radical, this cineaste worked on the motif of the body, matter, light, and colour with techniques ranging from cameraless film-making to artisanal refilming including painting on film stock. He had recently oriented his film-making towards poetic documentary.
"For Philippe Cote, the French film-maker active since 1998, cinema proves to be a space for the invention of oneself and the other, the ductile exploration of the limits of subjectivity, and the attempt to create bonds. Permanently willing to take risks, his work is forged and reconfigures itself from one film to the next, in search of what emerges when the gaze begins to move, ceaselessly transformed by whatever impresses it. [Violeta Salvaterra]

True and False

In 2015, Philippe Cote showed his films in Pesaro. It was the first and last opportunity for an Italian audience to watch his works, projected by the film director in person, in the original Super8 format.
All those present immediately realized that film is not a matter of formats and costs. In Pesaro, thanks to the intensity of his small films, Philippe Cote separated true from false (cinema).

What his death leaves us is the issue of his works' circulation. They have always been available as videos in his blog. However, just like for other film-makers invited in the sidebar Super8, the gesture of accompanying and projecting his films comprised a few aspects that are not easily reproducible. Screening the originals was a gift and an act of trust. His presence meant establishing a relationship and making a gesture. The Super8 projector and film stock were the light and stuff (and sound, often) of his cinema.

His films are easily available in the catalog of an experimental film large distributor, in video format. But those who were there in 2015 know that, this way, the irreplicable cannot be produced. If we want to see and know the cinema of Philippe Cote, then we should ask ourselves how. Which are the conditions under which that disposition and that discovery can be re-generated?

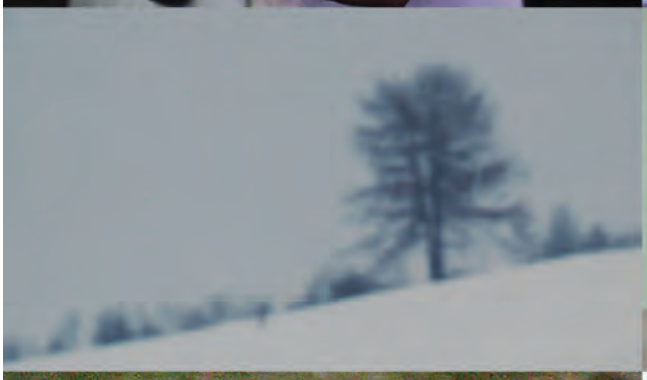
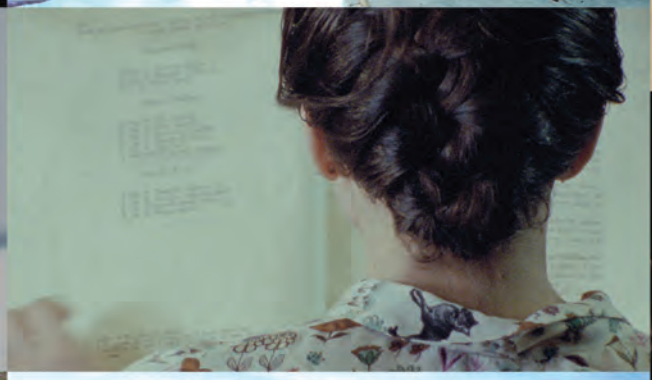
Or else we're left with the words of an obituary.

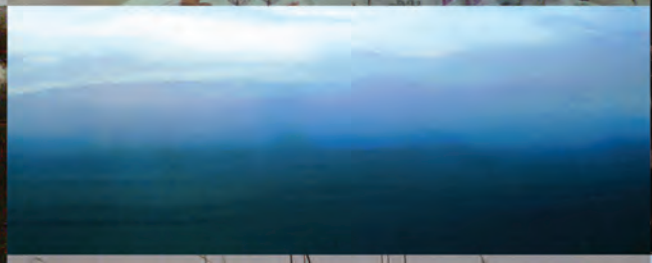
And, notwithstanding this touching tribute, sadly we won't be able to distinguish false from true (love) anymore.

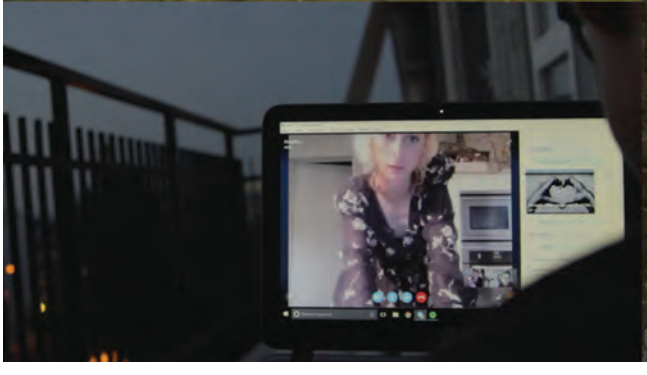
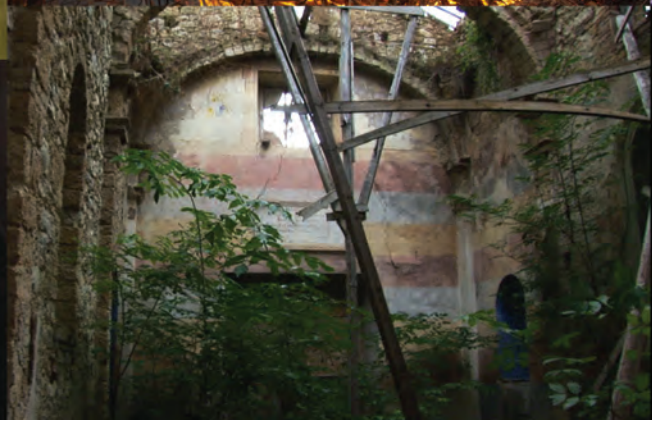
[Karianne Fiorini e Gianmarco Torri]

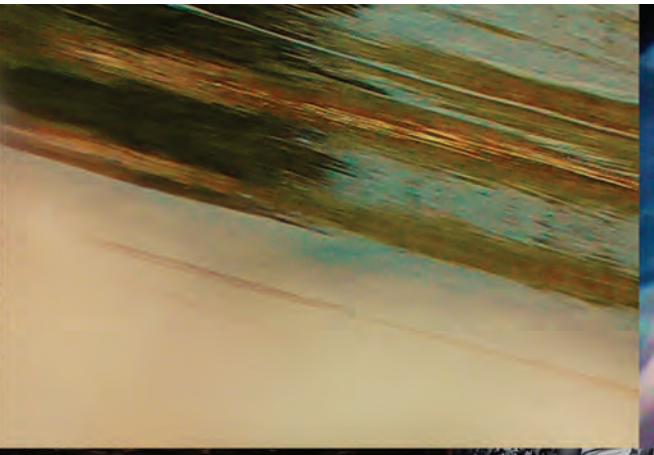
SATELLITE
visioni per il cinema futuro

Then i stopped

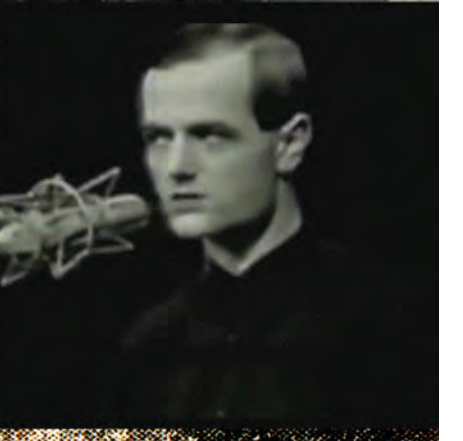



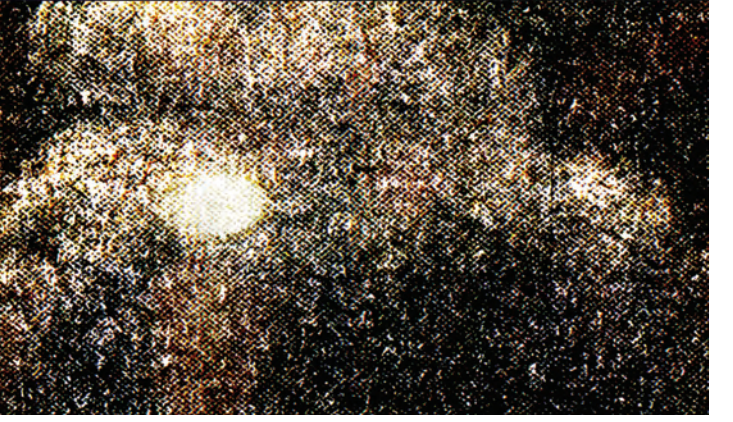




1952





Satellite è intrisa di Grifi. La sua voce accompagna le nostre proiezioni già dallo scorso anno. E non c'è bisogno di un anniversario per ricordarci la sua teoria, il suo cinema, la sua pratica critica e rivoluzionaria. Ogni giorno cerchiamo di raccogliere la sua eredità e di rendere giustizia al suo lavoro e alla sua strategia politica e culturale. Una delle attività più importanti che lo hanno assorbito è un continuo vagabondare attraverso l'Italia (tra centri sociali, università, spazi autogestiti, scuole di cinema) per disseminare le sue idee e la sua conoscenza, per renderci consapevoli dell'urgenza di non perdere la lucidità e la memoria, ancora più che per promuovere il suo cinema. A dieci anni dalla sua scomparsa è forse il momento di tracciare questo sotterraneo legame che unisce i tanti che Alberto l'hanno incontrato e amato nelle più diverse situazioni e che da lui hanno appreso gli strumenti di una riflessione critica sulla (propria) vita attraverso il cinema. Siamo perciò contenti di presentare a Pesaro un progetto di raccolta promosso da Danilo Monte e sostenuto dall'Associazione Alberto Grifi, di tutti i materiali girati su e con Alberto Grifi nel corso dei suoi ultimi ventanni di trasmissione e condivisione del suo sapere e della sua esperienza. Si svelerà forse infine quanto Alberto Grifi, che non è mai stato *di nessuno* (e di certo di nessuna istituzione), ha voluto deliberatamente, con la sua umanità, essere davvero *di tutti*, formando segretamente una generazione di cineasti, organizzatori e artisti che, spesso senza nemmeno nominarlo, proseguono a modo loro la sua lotta.

Satellite is permeated by Grifi. His voice has accompanied our screenings last year too. And we don't need an anniversary to be reminded of his theory, his cinema, or his critical and revolutionary practice. Every day, we try to fulfil his legacy and do justice to his work and his political and cultural strategy. One of the most important activities that absorbed him was an continuous wandering across Italy (unauthorized community centres, universities, self-managed cultural collectives, and film schools) to disseminate his ideas and knowledge, to make us aware of the need to retain lucidity and memory, rather than promote his films. Ten years after his death, the moment may have come to trace this underground bond unifying the so many people who met him and loved him in the most diverse situations, those who learned from him the instruments of a critical reflection on (their) life by way of film.

Therefore, the Pesaro International Film Festival is happy to present a project to collect the footage existing on and with Alberto Grifi, filmed over his final twenty years, about him transmitting and sharing his knowledge and experience.

The project, promoted by Danilo Monte and supported by the Associazione Alberto Grifi, will possibly help unravel the extent to which Alberto Grifi – who never belonged to anyone and certainly not to any institution – with his humanity, deliberately wanted to belong to everyone, thus secretly educating a generation of film-makers, organizers, and artists who pursue his fight their own way, often without even mentioning his name.

L'eredità di Grifi
la lezione del cattivo maestro

The legacy of Grifi
the lesson of the bad teacher

Danilo Monte, Cristiano Zuccotti, Antonella Grieco
LA LEZIONE DEL CATTIVO MAESTRO (10' – 2007)
raccolta di alcuni "incontri" con Alberto Grifi avvenuti tra il 2000 e il 2007 */ video collection of a few 'meetings' with Alberto Grifi between 2000 and 2007*

Dall'inizio degli anni '90 fino alla sua morte, avvenuta nel 2007, Alberto Grifi ha girato l'Italia, tenendo workshop e seminari, partecipando ad assemblee e incontri, promuovendo gruppi di video-attivismo, in cui, oltre a diffondere e rimaneggiare instancabilmente le proprie opere, ha formato e ispirato una generazione di film-maker.
La maggior parte delle persone che hanno frequentato Alberto nell'ultimo periodo della sua vita ha girato materiale audiovisivo con lui e su di lui nelle più disparate situazioni. Queste registrazioni sono molto preziose perché testimoniano la portata dell'eredità lasciata da Alberto e dimostrano quanto fosse in grado di stimolare, a livello umano e politico, creatività e senso critico in chi lo ascoltava.
Non esiste quindi solo l'enorme e significativo archivio di Alberto Grifi ma anche un archivio di materiale su e con Alberto Grifi da scovare e diffondere prima che vada perso o danneggiato. Il progetto "L'eredità di Grifi" si propone di raccogliere e archiviare questo materiale con l'ipotesi di utilizzarlo per la realizzazione di un film collettivo.

From the early '90s until his death in 2007, Alberto Grifi toured Italy holding workshops and seminars, taking part in get-togethers and meetings, and promoting groups of video-activism. Besides indefatigably disseminating and reworking his films, he educated and inspired a generation of film-makers.
Most of those who were with Alberto during the last period of his life realized audio visual materials with him and about him, in very diverse situations. These records are precious, because they bear witness to Alberto's legacy and show how he was capable of stimulating creativity and critical sense on the human and political levels in those who would listen to him.
Therefore, while we have the enormous, significant archive of Alberto Grifi' works, an archive of materials on and with Alberto Grifi needs to be tracked down and disseminated before it gets lost or damaged. The purpose of the project "L'eredità di Grifi" (The Grifi Legacy) is to collect and archive this footage with a view to use it to realize a collective film.

Associazione Culturale
AlbertoGrifi

SATELLITE
visioni per il cinema futuro
visions for the future cinema

Satellite ha compiuto il suo secondo giro attorno al pianeta, che ha deciso di conoscere, esplorare, abitare: il "nuovo cinema", quella produzione audiovisiva italiana a bassissimo budget e extra-industriale, che non sempre riesce a raggiungere la giusta visibilità perché fuori formato per durata, genere, concezione.
Siamo sempre alla ricerca di terre incognite, dell'incontro con mondi nuovi, diversi, a volte oscuri, e accettiamo il rischio di sbagliare strada e ricominciare il cammino, non con il proposito di governare alcunché, ma per il piacere di trovare compagne e compagni di strada, complici, volti da guardare e voci da ascoltare. Nessun interesse per il privilegio dell'anteprima ci guida ma la massima disponibilità a ogni forma di sperimentazione, dalle opere più strutturate ai più esili frammenti diaristici, purché ci aiutino a liberare lo sguardo. Anche la nostra presenza sul catalogo rispecchia questa necessità di aggregare e non di esaltare, di tracciare dei percorsi e non di contare i passi, e – perché no – di confondere le acque invece di farle sedimentare. Il viaggio vero e proprio comincerà in sala.

Satellite *has completed his second tour around the planet that it is bound to know, explore, inhabit, i.e. 'the new cinema,' the Italian low budget and extra-industrial audio-visual production which cannot always reach the right visibility being out of format in terms of duration, genre, or conception. We are in quest of* **terrae incognitae**, *encounters with new, different, at times obscure worlds. We accept the risk of taking the wrong road and going back to the drawing board, not with the purpose of governing anything but for the pleasure of finding travel companions, co-conspirators, faces to watch and voices to listen to. We're certainly not guided by interest in the privilege of a premiere but maximum openness towards all kinds of experimentation, from well-structured works to the slightest diary fragments, is our priority as long as they help set free our gaze. Our presence in the festival catalogue too reflects the necessity of joining, and not exalting - outlining paths, and not counting steps – and, why not, muddying the waters instead of letting them sit. The actual journey will begin in the movie theatre.*

CARTOGRAFIE TRANSITORIE / TRANSIENT CARTOGRAPHIES

ROBERTO D'ALESSANDRO Spazio-Tempo: Prelude – 2016, 5'
Le Alpi scorrono attraverso il finestrino del treno, poco prima che questo si trasformi in schermo. La velocità delle immagini sfida la visione ma anche il mezzo di registrazione. Un tentativo di fermare il movimento, per vedere cosa succede tra quegli spazi vuoti, tra un frame e l'altro del video, dove il mondo è stato ignorato dalla videocamera, costretta a catturare solo 25 immagini al secondo.
The Alps flow across the train's window. Seconds later, the latter is transformed into a screen. The speed of the images challenges sight, but also the recording device. This is an attempt at stopping motion to see what happens between the gaps, between one video frame and the next, where the world was ignored by the camera – it can capture only 25 pictures per second.

FRANCESCA COGNI Neviaro – 2017, 27'
In un paese di montagna nel nord Italia si intrecciano le storie di Michael e dei suoi amici, che abitano a Valdieri e quelle di Alpha, Bamba e dei ragazzi appena arrivati dal lungo viaggio che da lontano li ha portati in Europa. Iniziano a conoscersi giocando a calcio nel campetto del paese. Hanno quasi la stessa età, e dei sogni molto simili, che a tratti si intersecano. Ciò che sembra scontato – luoghi, identità, provenienza – inizia però piano piano a confondersi, in un mosaico dove tutto – passato, presente e futuro – è in realtà in continuo movimento.
In a small village in Northern Italy, the stories of Michael and his friends, who live in Valdieri, intersect with those of Alpha, Bamba and other guys who have just arrived in Europe after a very long journey. They get to know each other playing football in the Valdieri playground. They're almost the same age and nurture quite similar, at times overlapping dreams. What seems taken for granted - places, identity, origins – slowly begins to become confused, forming a mosaic where everything - past, present, and future – is actually continuously moving.

MARIA GIOVANNA CICCIARI Atlante 1783 – 2016, 26'30''
Alla fine del '700 una grossa parte del territorio calabrese fu colpita da un gigantesco terremoto. La memoria di questo evento è fatta di segni concreti come le ferite bianche sui crinali delle montagne e i resti di un centro abitato, che nei secoli ha guadagnato una nuova vita, ma anche di immagini storiche e presenze invisibili che in varie forme si intrecciano e si manifestano.
In the late 18th century, a large part of Calabria, in southern Italy, was struck by a massive earthquake. The memory of this event is made of concrete signs like the white scars on the mountain ridges or the ruins of a town that, over the centuries, regained new life, but also of historical images and invisible presences that intertwine and manifest themselves in various forms.

THIS IS NOT A LOVE SONG

MAURIZIO MERCURI Una fine e un inizio – 2017, 9'
La seconda metà del 2016 è stato un periodo molto difficile per me. All'inizio di gennaio 2017 trascorro sette giorni sulle Alpi. Riprendo ogni giorno e, rientrato a casa, inizio ad assemblare il materiale. Mi rendo man mano sempre più conto che il film che sta prendendo forma rappresenta inconsciamente la mia situazione in quel momento. I fantasmi del bosco sono i miei fantasmi. La bufera di neve. Il buio e la luce. Tutto è così fragile. Qualcosa si è definitivamente concluso e c'è il tentativo di un nuovo inizio.
The second half of 2016 was a tough time for me. Early January 2017, I spent seven days on the Alps. I filmed every day and, back home, I began to edit the footage. I gradually realized that the film that was taking shape unconsciously represented my situation at that time. The ghosts in the wood are my ghosts. The snowstorm. Darkness and light. Everything is so fragile. Something has positively ended and an attempt at a new start is coming together.

SAVERIO CAPPIELLO Jointly sleeping in our own beds – 2016, 64'
È possibile ai giorni nostri innamorarsi di qualcuno che non si è mai incontrato? Per sette mesi un filmmaker ha raccolto diversi video e materiale audio da una relazione a distanza con Pauline. Il film è la testimonianza dell'alba e tramonto di un'esperienza amorosa, cresciuta nel tempo affrontando i problemi della vita quotidiana.
Can you fall in love with someone you've never met, in our times? For seven months, a film-maker has collected videos and audio materials from skyping with Pauline. The film testifies to the dawning and waning of an amorous experience growing over time while facing daily-life problems.

QUELLO CHE NON HO VISTO / WHAT I DIDN'T SEE

MAURIZIO MARRAS Piccolo film di un albero – 2016, 5'20''
Ci siamo divertiti a stare in posa, come in un film di Méliès, il giorno in cui un albero cavo decise di fare un film.
We amused ourselves posing, like in a Méliès film, the day a hollow tree decided to make a film.

GIOVANNI CIONI Viaggio a Montevideo – 2017, 56'
Un film ispirato ai *Canti Orfici* **di Dino Campana, nato da sopralluoghi in Valle d'Aosta. Frammenti di partenze e di ritorni, frammenti o variazioni nel senso musicale. Degli strati di tempi e di valli. Un viaggio. L'eco di un viaggio. Di una ricerca del mondo.**
The film grew out of location-hunting in the Aosta Valley. Its inspiration was the 'cinematic' material of Dino Campana's **Orphic Songs**, *the layers of time overlapping with the musical matter of the elements - water, earth, stone, and fire - in resonance with Campana's visions of escapes and wanderings. An escape from the world, a search for the world, for a place where he might have lived.*

WALTER RONZANI Through the Looking-Glass – 2016, 4'
Cosa si cela dietro lo specchio? Siamo sicuri di volerlo sapere? Siamo in grado di comprenderlo?
Through the Looking-Glass **racconta lo spaesamento, la paura e l'incapacità di guardare dentro se stessi e di conseguenza di capire il mondo che ci circonda. Ogni possibilità di comprensione è quindi preclusa dagli strumenti stessi che utilizziamo per mediare il nostro rapporto con il reale.**
What lies behind the mirror? Are we sure we want to know? Can we understand it?
Through the Looking-Glass *is about the disorientation, fear, and incapacity of looking inside ourselves and, consequently, understanding the world. All opportunity of understanding is then precluded by the very means we use to mediate our relationship with reality.*

PASSAGGI DI STATO / STATE TRANSITIONS

EMANUELE MARINI Non chiudere gli occhi – 2016, 10'
Il 3 ottobre 1961 Guerrino Marini muore ucciso da un fulmine, mentre lavora nei campi. Con lui c'è sua moglie, l'unica ad essersi salvata. Il racconto di quella tragedia apre un viaggio attraverso il passato e il presente, sospeso tra il bisogno di voltarsi indietro e la voglia irresistibile di andare avanti, alla ricerca di uno segno che getti sulla vita un nuovo sguardo.
On October 3, 1961 Guerrino Marini died, killed by a lightning strike while he was working in the fields. He was with his wife, who survived. The narrative of this tragedy travels back and forth between the past and the present, torn between the need to look back and the irresistible desire to move forward, in search of a sign that casts a new look at life.

DANIELE PEZZI Tiresias, un personaggio in tre corpi (A character in three bodies) – 2016, 60'
Tirésias è un personaggio errante che diventa progressivamente consapevole della sua condizione di finzione. Un testimone che attraversa paesaggi e situazioni trasformando il proprio corpo e genere sessuale nel tentativo di adattarsi ai cambiamenti culturali e sociali che incontra durante il suo viaggio.
Tiresias is a wandering character who gradually becomes aware of his fictional nature. He is only a witness that goes across various landscapes and situations, shape-shifting and changing gender to adapt to the social and cultural change he is faced with during his journey.

CLAUDIO ROMANO Verso casa – 2017, 10'
Fra Rousseau e Petrarca, mirando e rimirando il paesaggio, la natura selvaggia, forte e sicura.
Alla ricerca della vita lungo il fiume, del silenzio degli umani, della voce dell'anima delle cose.
Hic et nunc. Una passeggiata solitaria verso casa.
Between Rousseau and Petrarch, admiring and contemplating the landscape – savage, strong, and confident nature. Searching for life along the river, for the silence of humans, and for the inner voice of the soul. Here and now (Hic et Nunc). A lonely walk on the way home.

MANOVRA DI COMPENSAZIONE / EQUALIZATION TECHNIQUE

ENRICO MAZZI Acqua dolce – 2016, 52'
Nell'intervallo tra due inondazioni, un uomo decide di ricostruire una palafitta in riva ad un fiume, rinnovando una sequenza di gesti che un tempo condivideva con chi, insieme a lui, amava rifugiarsi in questo piccolo spazio disabitato.
In the interlude between two floods, a man decides to rebuild a stilt house on a river's bank, thus renewing a sequence of gestures that he used to share with those who loved to take shelter together in this small uninhabited space.

DÉSIRÉE MARIANINI Happy New Year – 2016, 32'08''
Fuori, il sogno cinese sta diventando realtà. Dentro, pezzi di vita in un piccolo palazzo abbandonato, la frammentazione di un ideale e di una relazione.
Outside, the Chinese dream is coming true. Inside, pieces of life in a semi-abandoned building, the break-up of an ideal and a relationship.

ZONE TEMPORANEAMENTE AUTONOME / TEMPORARILY AUTONOMOUS ZONES

STEFANO MIRAGLIA Anoche – 2017, 7'45''
'Fatta polvere Roma, gemerà il Minotauro
nell'infinita notte del suo palazzo fetido.' (J.L. Borges)
"When Rome is dust the Minotaur will moan
Once more in the endless dark of its rank palace." (J.L. Borges)

DEMETRIO GIACOMELLI Il Secondino innamorato – 2017, 45'
L'autore mette in scena una rapsodia penitenziale dove l'immaginario di una ragazza borghese sul mondo carcerario si scontra con il canto struggente di un ex detenuto.
The film director stages a penitential rhapsody in which a middle-class girl's fantasizing about the world of jails clashes with the heart-rending song of an ex-con.

CANECAPOVOLTO Stereo_verso Infinito: Unfixed 25 – 2017, 17'
Stereo **è formato da 30 strutture tipo-Haiku della durata di 30 secondi ciascuna chiamate "droni". Il montaggio viene modificato ogni 40 giorni, producendo un'evoluzione sia orizzontale che verticale del materiale contenuto. I differenti "unfixed" prodotti sono numerati e temporanei, in modo che in ogni occasione si possa proiettare una versione differente del lavoro in una sorta di evento-esecuzione unica ed irripetibile.**
Stereo *is made of 30 Haiku-like clips, each lasting 30 seconds, called "drones." The editing changes every 40 days, producing a both vertical and horizontal evolution of the content. The different "unfixed" products are numbered and temporary, so that in every instance a different version of the work can be screened, in a sort of unique, unrepeatable execution-event.*

ANTONELLA EYE PORCELLUZZI Paradis/frammento – 2016, 4'
"Da qualche anno lavoro alla produzione di una mia personale Divina Commedia, non sempre direttamente legata al testo di Dante, e in forma di film. Il film dedicato al Paradiso è quello che si avvicina di più al testo dantesco e Paradis/Frammento ne fa parte. Si ispira all'invocazione mistica posta da Dante all'inizio del Canto II, e ne sviluppa il tema con un rimando alla figura della donna-guida, Beatrice".
"For some years now, I have been working on the production of my personal Divine Comedy, not necessarily close to Dante's text, and in the form of film. The film dedicated to Heaven is closer to the original text. **Paradis/Frammento** *is a part of it. It is inspired by the mystical invocation set by Dante at the beginning of Song II, and develops its theme by indirectly referring to Beatrice in the role of the woman-guide."*

GIUSEPPE BOCCASSINI Debris – 2017, 11'
Debris **è il diario di bordo di un naufragio che tenta di raggiungere, attraverso memorie decomposte, un corpo nuovo.**
Debris *is a travelogue of a shipwreck which, by way of decomposed memories, tries to grab onto new flesh.*

L'attore nel cinema italiano contemporaneo

Storia, performance, immagine

a cura di Pedro Armocida e Andrea Minuz

saggi Marsilio

L'attore nel cinema italiano contemporaneo
The actor in contemporary Italian cinema

Pedro Armocida e Andrea Minuz

In che modo gli attori italiani di oggi definiscono le caratteristiche del nostro cinema? Quali modelli di recitazione propongono? Quali tipologie sociali o stili di vita rappresentano? Come circola la loro immagine nello spazio pubblico e quanto orientano le scelte del pubblico? Quanto incide il valore economico di un attore nella produzione di un film italiano e come viene calcolato? Queste sono alcune delle domande a cui cerchiamo di dare risposta nel volume edito da Marsilio nella collana Nuovocinema *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine* **a cura di Pedro Armocida e Andrea Minuz. Senza ovviamente tralasciare l'analisi delle performance di alcuni dei più significativi interpreti della scena contemporanea (Valeria Bruni Tedeschi, Margherita Buy, Pierfrancesco Favino, Fabrizio Gifuni, Valeria Golino, Valerio Mastandrea, Giovanna Mezzogiorno, Isabella Ragonese, Toni Servillo, Filippo Timi) o il racconto della costruzione dell'immagine divistica o antidivistica (Kim Rossi Stuart, Elio Germano, Riccardo Scamarcio, Luca Marinelli).**
Nell'ambito dei film studies italiani e della critica più sofisticata esiste ancora una forte sproporzione tra l'enorme mole di studi dedicati a registi, stili, generi, tendenze, e le ricerche che si concentrano sulla componente attoriale. Attraverso lo studio dell'attore e della sua immagine è invece possibile ridiscutere alcuni nodi decisivi della storia del cinema italiano.

L'evento di quest'anno segue un percorso iniziato due anni fa con lo studio sugli esordi registici degli ultimi anni e, lo scorso anno, con "Romanzo popolare. Narrazione, pubblico e storie del cinema italiano degli anni duemila".

La retrospettiva al festival propone una serie di film accompagnati da incontri con alcuni dei loro interpreti, scelti sia tra quelli più affermati che tra coloro che non sono ancora stati giustamente valorizzati ma senza dimenticare i nuovi volti.

How do Italian actors today define the characteristics of our cinema? What acting models do they propose? Which social typologies or lifestyles do they represent? What is the circulation of their public image like? How much do they orient the choices of the audience? How much does the economic value of an actor affect the production of an Italian film? How is this calculated? These are a few of the questions we try to answer in the book edited by Pedro Armocida and Andrea Minuz **L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine** *published by Marsilio in the collection Nuovocinema. Moreover, the performances of some of the most significant actors in the contemporary Italian scene (Valeria Bruni Tedeschi, Margherita Buy, Pierfrancesco Favino, Fabrizio Gifuni, Valeria Golino, Valerio Mastandrea, Giovanna Mezzogiorno, Isabella Ragonese, Toni Servillo, Filippo Timi) are analysed, and the construction of movie-star or anti-star images is also traced (Kim Rossi Stuart, Elio Germano, Riccardo Scamarcio, Luca Marinelli).*
Within Italian film studies and the most articulate film criticism, a largely disproportionate amount of attention is still paid to film directors, styles, genres, and trends at the expense of research on acting. On the contrary, a reflection on the role and image of actors allows re-examining a few decisive cruxes in the history of Italian cinema.

This year's event is the next step of a journey started two years ago with the study of Italian directorial debuts of the past few years and after last year's focus on popular storytelling (Romanzo popolare. Narrazione, pubblico e storie del cinema italiano degli anni duemila).

The festival screenings propose an array of films and meetings with members of their casts, chosen among the most well-known as well as those whose talents are yet to be valued, including some new faces.

Sergio Castellitto
FORTUNATA

Italia 2017, 103'

sceneggiatura/*screenplay*
Margaret Mazzantini, Francesca Manieri, Sergio Castellitto
fotografia/*cinematography*
Gian Filippo Corticelli
montaggio/*editing* **Chiara Vullo**
musica/*music* **Arturo Annecchino**
produttore/*producer*
Nicola Giuliano, Francesca Cima, Carlotta Calori, Viola Prestieri
produzione/*production* **Indigo Film**
interpreti/*cast* **Jasmine Trinca, Stefano Accorsi, Alessandro Borghi, Edoardo Pesce, Nicole Centanni, Hanna Schygulla**

Fortunata ha una vita affannata, una bambina di otto anni e un matrimonio fallito alle spalle. Fa la parrucchiera a domicilio e combatte quotidianamente con determinazione per conquistare il proprio sogno: aprire un negozio tutto suo. Premio come migliore attrice per Jasmine Trinca a Cannes 2017, sezione Un Certain Regard.

"Madre imperfetta ma legata alla propria figlia da un amore tenero e nello stesso tempo animalesco, Fortunata è una creatura meravigliosa, è Jasmine Trinca nella sua interpretazione forse migliore ed è la presenza luminosa che attraversa come una cometa il sesto film dietro alla macchina da presa di Sergio Castellitto." Carola Proto, ComingSoon.it

Fortunata conducts a busy, tense life, with an eight-year-old daughter and a failed marriage behind. She is a home hairdresser and fights daily and doggedly for her dream: opening her own salon. Jasmine Trinca won the Best actress award in the Un Certain Regard section at the 2017 Cannes Film Festival.

"An imperfect mother, in spite of the tender, almost animal-like love for her daughter, Fortunata is a marvellous creature. Jasmine Trinca, in her possibly best performance, is the luminous presence that lights like a comet the sixth film directed by Sergio Castellitto."
Carola Proto, ComingSoon.it

Roan Johnson
PIUMA [Feather]

Italia 2016, 98'

sceneggiatura/*screenplay* **Ottavia Madeddu, Carlotta Massimi, Davide Lantieri, Roan Johnson**
fotografia/*cinematography* **Davide Manca**
montaggio/*editing*
Paolo Landolfi, Davide Vizzini
musica/*music* **Lorenzo Tomio**
produttore/*producer* **Carlo Degli Esposti, Nora Barbieri, Nicola Serra**
produzione/*production* **Palomar, Sky Cinema**
interpreti/*cast* **Luigi Fedele, Blu Yoshimi, Michela Cescon, Sergio Pierattini, Francesco Colella, Brando Pacitto, Francesca Turrini**

I diciottenni Cate e Ferro aspettano una bambina. Intorno a loro la scuola, la maturità da preparare, gli amici, i viaggi, le famiglie e i progetti per il futuro. Ferro e Cate hanno solo nove mesi per essere pronti a diventare genitori. E purtroppo un figlio non ti aspetta. Tu puoi essere pronto o meno ma lui arriverà. Ma se rimani leggero come una piuma e con il cuore dalla parte giusta, allora forse ce la puoi fare.

«Capita raramente al cinema di ridere così tanto, di gusto, a lungo e con i tempi giusti (senza che i momenti comici si accavallino ma lasciando che fluiscano uno dopo l'altro) in un film che, nella miglior tradizione della commedia nostrana recente (scuola Bruni/Virzì), racconta una storia che potrebbe essere una tragedia, guardando gli eventi in un modo che trova sempre il ridicolo e il grottesco che rendono ogni personaggio in fondo amabile, pur nella sua mostruosità.» Gabriele Niola, Bad Taste

18-year-old Cate and Ferro are expecting a daughter. They have to get ready for the high school diploma as well as to become parents, in a whirlwind of friends, travels, families, and projects for the future. At the same time, the child won't wait, whether you are ready or not. Only if you're as light as a feather, and you feel it in your heart, perhaps you will make it.

"Rarely will you laugh so much and so loud in a movie theatre, with the right pace (the comic moments do not overlap, but flow one after another), watching a film that refers to the Italian latest comedy tradition (e.g. Bruni/Virzì). **Piuma** *finds the ridiculous and grotesque in all events and characters depicted while making them lovable, in spite of their monstrosity." Gabriele Niona, Bad Taste*

Vincenzo Marra
LA PRIMA LUCE [First Light]

Italia 2015, 108'

sceneggiatura/*screenplay* Angelo Carbone, Vincenzo Marra
fotografia/*cinematography* Maura Morales Bergmann
montaggio/*editing* Vincenzo Marra, Sara Petracca
musica/*music* Camila Moreno
produttori/*producers* Isabella Cocuzza, Arturo Paglia
produzione/*production* Paco Cinematografica
interpreti/*cast* Riccardo Scamarcio, Daniela Ramirez, Gianni Pezzolla, Luis Gnecco, Alejandro Goic, Paulina Urrutia, Maria Eugenia Barrenechea

Marco, giovane e cinico avvocato rampante, vive a Bari con la compagna Martina e il loro Mateo di 8 anni. Martina, latinoamericana, si è trasferita in Italia dopo aver conosciuto Marco. La storia inizia quando il rapporto tra i due è ormai alla fine. Martina vuole tornare a vivere nel suo paese con Mateo ma questa scelta escluderebbe Marco e lui non glielo consente, troppo profondo è l'amore e il legame con suo figlio. Dopo un periodo lacerante, Martina decide di scappare insieme a Mateo... Il film è stato presentato alle Giornate degli Autori di Venezia 2015.

"Riccardo Scamarcio porta scritta nei suoi occhi chiari ogni singola variazione di tono e linguaggio e – sempre a un passo dall'implosione – si fa testimone di tutto il vissuto di Marco, uomo senza qualità segnato dalla colpa tipicamente maschile della disattenzione: verso un'idea più solida di rapporto a due e nei confronti di una ragazza straniera che, per amore, ha lasciato il proprio paese". Carola Proto, ComingSoon.it

Marco, a young and cynically ambitious lawyer, lives in Bari with partner Martina and their 8-year-old son Mateo. Martina, a Latin American, moved to Italy after having met Marco. The plot begins when their relationship is about to end. Martina wants to go back to her country with Mateo, but this option is bound to keep Marco out so he does not agree. His love and bond with his son are too profound. After an excruciating period, Martina decides to flee with Mateo... The film was presented at the 2015 Venice Days.

"All little variations of tone and language are inscribed in Riccardo Scamarcio's blue eyes. Always on the verge of implosion, he becomes witness of the life experience of Marco, a man without qualities marked by the typically male fault, lack of attention, with regard to a more solid idea of one-on-one as well as to a foreign woman who left her country for love." Carola Proto, ComingSoon.it

Citto Maselli
LE OMBRE ROSSE
[The Red Shadows]

Italia 2009, 91'

sceneggiatura/*screenplay* Citto Maselli
fotografia/*cinematography* Felice de Maria
montaggio/*editing* Marzia Mete
musica/*music* Giovanna Marini, Angelo Talocci
produttore/*producer* Donatella Palermo
produzione/*production* 13 Dicembre, Rai Cinema, Cattleya
interpreti/*cast* Roberto Herlitzka, Valentina Carnelutti, Flavio Parenti, Lucia Poli, Luca Lionello, Roberto Citran, Ninni Breschetta

Un intellettuale di fama mondiale viene invitato nel centro sociale "Cambiare il mondo", creato nei locali fatiscenti di un vecchio cinema romano. Da un'intervista rilasciata a una tv di strada nasce casualmente un'idea rivoluzionaria che raccoglie l'entusiasmo generale e diventa un progetto destinato a creare grande clamore mediatico. Il film è stato presentato fuori concorso alla Mostra di Venezia 2009.

"In quest'Italia di amici degli amici va lodato un regista che non ha paura di sviscerare il lato oscuro di ex, post, filocomunisti, che amano se stessi e odiano il popolo. La metafora del film è semplice, quasi infantile, ma terribilmente vera. Il centro sociale (brava Valentina Carnelutti, molto attiva anche in sceneggiatura) sta ai salotti radical chic come l'utopia agli splendidi quarantenni che l'hanno definitivamente tradita".
Boris Sollazzo, Film Tv

A world-famous intellectual is invited to the cultural collective "Cambiare il mondo" [Changing the world], whose headquarters are located in the run-down building of an old Roman movie theatre. During an interview with an itinerant TV station, a revolutionary idea is casually launched, rousing general enthusiasm. It becomes a project that will cause an uproar in the media. The film was presented out of competition at the 2009 Venice Film Festival.

"In this Italy of friends of friends, praise a film director who is not afraid of exposing the dark side of ex-, post-, pro-Communists who love themselves and hate the people. The film metaphor is simple, almost childlike, but terribly true. The cultural collective (bravo Valentina Carnelutti, who was involved in the writing) is to radical-chic salons like utopia is to the handsome forty-year-olds who have definitively betrayed it." Boris Sollazzo, Film TV

Kim Rossi Stuart
TOMMASO

Italia 2016, 97'

sceneggiatura/*screenplay* **Kim Rossi Stuart**
fotografia/*cinematography*
Gian Filippo Corticelli
montaggio/*editing* **Marco Spoletini**
musica/*music* **Ratchev & Carratello**
produttore/*producer* **Carlo Degli Esposti**
produzione/*production* **Palomar, Rai Cinema**
interpreti/*cast*
Kim Rossi Stuart , Cristiana Capotondi, Camilla Diana, Jasmine Trinca, Dagmar Lassander, Renato Scarpa, Edoardo Pesce, Serra Ylmaz

Dopo una lunga relazione, Tommaso riesce a farsi lasciare da Chiara, la sua compagna. Ora ad attenderlo pensa ci sia una sconfinata libertà e innumerevoli avventure. È un attore giovane, bello, gentile e romantico ma oscilla perennemente tra slanci e resistenze e presto si rende conto di essere libero solo di ripetere sempre lo stesso copione. Fuori concorso a Venezia 2016.

"Un Kim Rossi Stuart che vede nudo, e che si mette a nudo. Dopo il giovanissimo protagonista di *Anche libero va bene*, l'attore 46enne attraverso l'obiettivo della macchina da presa continua a sondare la propria intimità con un approccio autobiografico, a dimostrazione di un senso del rischio culturale fuori dal comune nel panorama italiano".
Davide Turrini, Il Fatto Quotidiano, 6 settembre 2016

After a long relationship, Tommaso manages to be left by Chiara, his partner . He thinks he can now enjoy boundless freedom and countless adventures. He is a young, handsome, kind, and romantic actor , but he's constantly torn between impetus and inner resistance. He soon realizes that he's free indeed, to sing the same old song. Out of competition at the 2016 Venice Film Festival.

"Kim Rossi Stewart sees naked, and bares himself in this film. Following the very young character of **Libero (Along the Ridge)***, the now 46-year-old actor keeps on delving into his inner nature by way of the camera with an autobiographical approach, revealing a taste for cultural risk that is unusual in the Italian scene."*
Davide Turrini, Il Fatto Quotidiano, 6 settembre 2016

Omaggio Roberto Rossellini

Omaggio Roberto Rossellini
Homage to Roberto Rossellini

Bruno Torri

La decisione di ricordare, nel quarantesimo anniversario della sua scomparsa, Roberto Rossellini è dovuta a diverse motivazioni, ma anche a sollecitazioni emotive riguardanti proprio la Mostra di Pesaro. Rossellini occupa un posto di primissimo piano tra i registi che hanno fatto grande la storia del cinema inteso come forma d'arte e di cultura. E, inoltre, è quello che ha maggiormente influenzato, in campo nazionale e, ancor più, internazionale, l'attività di importanti movimenti cinematografici e di singoli autori: si pensi, ad esempio, alla *Nouvelle vague* francese e al *Cinema novo* brasiliano, oppure, per venire ai nostri giorni, ad Amir Naderi il quale, parlando del suo ultimo film (*Monte*, 2016), ha affermato di essersi molto ispirato – riferendosi, immagino, all'immediata essenzialità della messa in scena e alla radicalità della scelta del protagonista – a *Francesco giullare di Dio*. Tutto questo deriva principalmente, a mio avviso, da due componenti fondamentali del suo cinema. La prima può essere indicata nella sua attitudine alla ricerca e alla sperimentazione che ha costantemente motivato la sua attività registica, rendendola così sempre innovativa e anticipatrice; la seconda nella sua opzione morale che gli ha sempre fatto preferire l'*utile* rispetto al *bello*. Il che non gli ha impedito, tuttavia, di riuscire a coniugare insieme, di fare interagire, queste due categorie, riguardanti, appunto, l'etica e l'estetica. Naturalmente la Mostra di Pesaro si è già occupata criticamente del cinema di Rossellini, programmando nell'edizione 1984, come Evento Speciale dedicato al cinema italiano, una retrospettiva dei suoi film e pubblicando un libro – *Il mio metodo* (a cura e con introduzione di Adriano Aprà) – che raccoglie una grande parte degli scritti rosselliniani. Un libro molto bello che, focalizzando l'artista e l'uomo, fa sentire tuttora Rossellini come un "nostro contemporaneo". Locuzione, questa, già usata due anni fa qui a Pesaro, credo in modo altrettanto pertinente, per un'iniziativa analoga, cioè l'Omaggio dedicato a Pasolini – e mi piace ricordare che, oltre a stimarsi reciprocamente, Rossellini e Pasolini erano anche molto amici.

Ma occorre subito aggiungere che la Mostra di Pesaro, esattamente come a Pasolini, deve anche a Rossellini molta riconoscenza. Rossellini, infatti, fu sempre presente nelle prime edizioni della manifestazione (quelle che Lino Micciché molti anni dopo definirà il suo "periodo d'oro"), portandovi, assieme al suo prestigio, la sua esperienza e la sua concretezza nell'affrontare le questioni pratiche, e dando in tal modo un contributo importante all'affermazione della Mostra stessa. Nel triennio '65/'67, Rossellini partecipò ai tre convegni che – in funzione complementare con quelli teorici che videro Pasolini principale protagonista – affrontavano le problematiche di ordine organizzativo riguardanti direttamente il "nuovo cinema", i suoi modi di produzione, i suoi modi di distribuzione, i suoi modi di socializzazione. Ed è pure merito esclusivo di Rossellini se a quei convegni partecipò ufficialmente anche l'Unesco, con la presenza di Enrico Fulchignoni, allora responsabile del settore cultura di questo organismo. Quei convegni ebbero anche, in Italia e all'estero, un seguito operativo, attraverso il quale la Mostra di Pesaro riuscì a meglio concretizzare l'intento promozionale che, insieme a quelli di scoperta e approfondimento critico, costituivano la sua "ragione sociale", vale a dire l'identificazione, la discussione e, appunto, la promozione del "nuovo cinema".

L'Omaggio a Rossellini comprende la proiezione di sei film (*Roma città aperta, Paisà, Europa '51, India matri bhumi, La presa del potere da parte di Luigi XIV, Cartesius*) e una Tavola Rotonda (cui partecipano Adriano Aprà, Fulvio Baglivi, Elena Dagrada, Virgilio Fantuzzi, Felice Laudadio, Andrea Martini, Paolo Mereghetti, Renzo Rossellini, Piero Spila, Roberto Turigliatto) che prevede anche l'attiva partecipazione del pubblico. I film prescelti rappresentano un "campione", piccolo ma assai rappresentativo, della vasta produzione cinematografica e audiovisiva di Rossellini, quindi delle diverse, ma insieme coerenti, stazioni del suo itinerario creativo-culturale e della sua concezione del cinema e dell'uomo, o per essere più precisi, di un cinema che ha sempre come proprio baricentro l'uomo. L'uomo "ripreso" nel suo contesto e nel suo divenire storico-sociale, ma anche, e insieme, nel suo percorso individuale ed esi-

stenziale. Sono, insomma, questi film, la prova certa dell'impegno umanistico sempre praticato da Rossellini. In un continuo manifestarsi di epifanie, vanno dai capolavori del neorealismo rosselliniano (*Roma città aperta* e *Paisà*), attraversano la cosiddetta "trilogia della solitudine" interpretata da Ingrid Bergman (*Europa '51*), il documentario narrativo (*India matri bhumi*), la riflessione-rappresentazione della Storia (*La presa del potere...*), per arrivare alla realizzazione, tramite la TV, del suo progetto enciclopedico-didattico (*Cartesius*), disegnando al contempo una mappa dell'evoluzione espressiva e intellettuale di Rossellini. Detto altrimenti: questi film sono stati selezionati perché ritenuti momenti salienti e particolarmente probanti di altrettante tappe che hanno marcato, sotto il segno della continuità accompagnata dalle svolte innovative e anticipatrici cui già si è fatto cenno, lo sviluppo conoscitivo e l'attività complessiva dell'autore.

Su tutto questo appena esposto in maniera brutalmente sintetica, il nostro Omaggio a Rossellini può essere occasione di ulteriori chiarimenti e approfondimenti. Specialmente nella Tavola Rotonda, alla quale sono stati chiamati a intervenire dieci rosselliniani convinti, ma pure capaci di evitare le tentazioni apologetiche, di saper problematizzare le letture troppo rigide dell'opera rosselliniana e di offrire ulteriori proposte ermeneutiche di questa stessa opera. Che, pur restando legatissima al presente di Rossellini, è tuttora ricca di futuro.

La Mostra Internazionale del Nuovo Cinema ringrazia, per la preziosa collaborazione,
la Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
cineteca nazionale

The decision to remember Roberto Rossellini on the fortieth anniversary of his passing is grounded on several motivations, including emotional ones that involve the Pesaro International Film Festival. Rossellini ranks among the prominent masters of cinema who contributed to make it a form of art and culture. Moreover, he is the one who had the most influence, on the national and – even more – the international level, on the activity of important film movements and individual authors: just think of the French **New Wave** *and the Brazilian* **Cinema novo** *or, in our day, Amir Naderi. Discussing his latest film (***Monte***, 2016), the latter has stated that he took much of his inspiration from* **The Flowers of St. Francis** *- referring, I guess, to the essential character of the mise en scène and the radical choice made by the protagonist. In my opinion, all this derives from two fundamental components of Rossellini's cinema. The first one can be defined as the inclination towards research and experimentation that has constantly motivated his film-making, factors that made it so consistently innovative and precursory; the second is his moral option, which made him always prefer the* **useful** *rather than the* **beautiful***. This didn't prevent him, nonetheless, from being able to marry these two categories, i.e. ethics and aesthetics, and make them interact. Obviously, the Pesaro International Film Festival has already critically discussed the cinema of Rossellini, namely during the 1984 edition within a Special Event dedicated to Italian cinema, with a retrospective of his films and the publication of a book* **– Il mio metodo** *([My Method] edited and with an introduction by Adriano Aprà) – collecting a large portion of Rossellini's writings. A wonderful book that, by focusing on the artist and the man, still makes the readers feel Rossellini like "our contemporary" – an expression also used two years ago here at Pesaro, in a fairly relevant way I believe, for a similar initiative, i.e. the Homage to Pasolini. And I am pleased to recall that Rossellini and Pasolini not only held in each other's esteem but were also close friends.*

Another thing should now be remembered; the Pesaro International Film Festival owes a lot of gratitude to Rossellini, as it does to Pasolini. As a matter of fact, Rossellini was always present at the early editions of the Festival (those that, many years on, Lino Micciché would define its "golden age"), bringing along his prestige, his experience, and his concrete approach to practical matters, therefore contributing substantially to the success of the Mostra itself. 1965 through 1967, Rossellini took part in the three conferences – complementary to the set of theoretical conferences where Pasolini played a major role – that approached the organisational problems faced by the "new cinema," its production and distribution methods, as well as its ways of social networking. Exclusively thanks to Rossellini, those conferences even saw the official participation of Unesco with the presence of Enrico Fulchignoni, then responsible for the cultural department of this institution. The conferences also had an operative follow-up in Italy and abroad, which helped the Pesaro International Film Festival realize the promotional aim that, along with scouting and critical analysis, constituted its mission – to discover, discuss, and, precisely, promote the "new cinema."

*The Homage to Roberto Rossellini includes six films (***Rome, Open City, Paisan, Europe '51, India: Matri Bhumi, The Taking of Power by Louis XIV, Cartesius***) and a Round Table (with Adriano Aprà, Fulvio Baglivi, Elena Dagrada, Virgilio Fantuzzi, Felice Laudadio, Andrea Martini, Paolo Mereghetti, Renzo Rossellini, Piero Spila and Roberto Turigliatto) that calls for active participation of the audience. These films represent a small but meaningful 'sample' of Rossellini's vast film and audio-visual production as well as of the different but consistent stages of his creative-cultural journey and his conception of film and of man – or, more precisely, of a cinema whose focal point is unflinchingly mankind. Mankind 'observed' in its context and historical-social becoming, but also and along with individuals' existential journeys; films that are proof of the humanistic commitment always exerted by Rossellini. In a continuous manifestation of epiphanies, the works selected depart from the masterpiece of Rossellinian neorealism (***Paisan***), touch on the so-called 'solitude trilogy' interpreted by Ingrid Bergman (***Europe '51***), the narrative documentary (***India***), and the reflection-representation of history (***The Taking of Power...***), and land on the accomplishment – thanks to TV – of his encyclopaedic-educational project (***Cartesius***), thus drawing a map of the expressive and intellectual evolution of the master. In other words: these films were chosen in that they are considered salient, particularly probative moments of as many steps that marked Rossellini's gnosiological development and overall activity under the aegis of a continuity accompanied by the innovative and precursory turning points already mentioned.*

About all of this, brutally summarized, our Homage to Roberto Rossellini can be an opportunity for further clarifications and in-depth analyses, especially at the time of the Round Table, to which we invited ten Rossellinian stalwarts who can still avoid apologetic temptations while problematizing too strict interpretations of Rossellini's oeuvre as well as offering new hermeneutical approaches to it. As much as it remains tied to his present, Rossellini's work is indeed still charged with future; therefore, it affects all of us accordingly.

Roma città aperta

Rome, Open City

Italia 1945, 119'

sceneggiatura/*screenplay* **Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini**
produzione/*production* **Excelsa Film**
interpreti/*cast* **Anna Magnai, Aldo Fabrizi**

Sulla base del restauro digitale a 2k realizzato dalla Cineteca Nazionale nel 2007 e a partire dai negativi originali qui conservati, si è proceduto a un restauro ulteriore con uno standard digitale di qualità ancora più elevata (4k anziché 2k), a cura della Cineteca Nazionale, della Cineteca di Bologna e di Cinecittà Luce presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna. Partner: Progetto Rossellini – Cinecittà Luce, Cineteca di Bologna, Coproduction Office

È considerato, giustamente, il film-manifesto del Neorealismo. Rossellini iniziò a girarlo subito dopo la liberazione di Roma nel giugno '44, affrontando molte difficoltà di ordine economico e organizzativo. L'opera prende spunto da personaggi realmente vissuti e da fatti realmente accaduti per raccontare i giorni dell'occupazione nazifascista della capitale. Pur senza liberarsi del tutto da alcune "scorie" per così dire di derivazione romanzesca, mette bene in luce i connotati essenziali del neorealismo rosselliniano, ma anche di tanto suo cinema successivo: lo sguardo frontale, la capacità di andare direttamente al cuore delle cose, la tensione etica, l'afflato epico-lirico, la venatura documentaristica.

This film is rightfully considered the manifesto of Neorealism. Rossellini began to shoot right after the liberation of Rome in June 1944, dealing with several hardships in financial and organizational terms. The work, inspired by real-life characters and actual facts, portrays the days of the Nazi occupation of the Italian capital. Despite the lingering presence of a few elements from the romance tradition, **Rome Open City** *highlights the essentials of Rossellinian Neorealism as well as much of his later cinema: the frontal gaze, the capacity of going straight to the heart of things, the ethical tension, the epic-lyrical afflatus, and the documentary approach.*

PAISÀ

Paisan

Italia 1946, 124'

sceneggiatura/*screenplay*
Federico Fellini, Roberto Rossellini
produzione/*production*
OFI, Foreign Film Production Inc., Capitani Film
interpreti/*cast I ep.* **Carmela Sazio, Robert Van Loon, Carlo Pisacane;** *II ep.* **Dots M. Johnson, Alfonsino Pasca;** *III ep.* **Maria Michi, Gar Moore;** *IV ep.* **Harriet White, Renzo Avanzo, Gianfranco Corsini;** *V ep.* **Bill Tubbs;** *VI ep.* **Dale Edmonds**

Il percorso dal Sud al Nord delle truppe alleate in Italia, raccontato in sei episodi, dallo sbarco in Sicilia nella notte del 10 luglio 1943, passando per Napoli, Roma, Firenze, gli Appennini, fino al delta del Po, nell'inverno del 1944. Ogni episodio è preceduto da materiali di repertorio, girato da registi al seguito delle truppe angloamericane. In questo film, sicuramente uno dei non pochi capolavori di Rossellini, il suo neorealismo trova la forma più compiuta.

The journey of the Allied forces in Italy from the South to the North in six episodes departing from the landing in Sicily on the night of July 10, 1943, and passing through Naples, Rome, Florence, the Apennines, up to the Po river's delta in winter 1944. Each episode is introduced by archive footage filmed by film directors of the Anglo-American troops. In this film, certainly one of Rossellini's masterpieces, his neorealism finds its most accomplished form.

EUROPA '51

Europe '51

Italia 1952, 113'

sceneggiatura/*screenplay*
Sandro De Feo, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Brunello Rondi, Diego Fabbri, Antonio Petrangeli, Roberto Rossellini
produzione/*production*
Carlo Ponti e Dino De Laurentiis
interpreti/*cast*
Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Masina, Carlo Hintermann

Secondo film, dopo *Stromboli, terra di Dio* **(1950), girato da Roberto Rossellini e interpretato da Ingrid Bergman. Racconta l'esistenza di Irene, una donna inglese sposata con un diplomatico, la quale conduce a Roma un'agiata vita borghese, con il marito e il figlio dodicenne; vita che viene sconvolta quando il bambino si toglie la vita. Questo tragico evento porta la protagonista a cercare, attraverso la scoperta di altre realtà e dell'amore per il prossimo, una via tutta personale di riscatto e di salvezza. Per il suo personaggio, l'autore dichiarò di essersi ispirato alle opere e alla figura di Simone Weil.**

The second film, after **Stromboli** *(1950), featuring Ingrid Bergman directed by Roberto Rossellini. Irene's life, a British woman married with a diplomat who conducts a comfortable bourgeois lifestyle with her husband and twelve-year son, is upset when the latter commits suicide. This tragic event leads the protagonist to a quest for a very personal path of redemption and salvation, through the discovery of different realities and the love for your neighbour. The film director declared that this character was inspired by the works and figure of Simone Weil.*

INDIA

India, Matri Bhumi

Italia 1959, 90'

sceneggiatura/*screenplay*
Sonali Senroy Das Gupta, Fereydoun Hoveyda, Roberta Rossellini
produzione/*production*
Aniene Film, Union Général Cinématograpique
interpreti/*cast*
non professionisti
non-professional actors

"Il vero titolo è *India, matri bhumi***, che vuol dire l'humus della terra. È un film che ho fatto davvero sperimentalmente, potrei dire. Ho cercato di mettere su pellicola ciò che pensavo in maniera forse teorica. È un'inchiesta il più possibile approfondita, sia pure nei limiti di un film, su un paese, su un paese nuovo come l'India, che ha ritrovato la sua libertà, che è uscito dal colonialismo". Il film, a struttura episodica, alterna parti narrative e, in misura più ridotta, parti documentaristiche. Prodotto dalla RAI, rappresenta anche il primo incontro di Rossellini con la televisione.**

"The actual title is **India, Matri Bhumi**, *meaning the humus of the soil. I realized this film in a truly experimental way, I daresay. I tried to put on film all that I thought in perhaps theoretical terms. It is an in-depth investigation of a country, a new country such as India, and its newfound freedom, having just got rid of colonialism." The film has an episodic structure, with fictional parts alternating with slightly fewer documentary parts. Produced by RAI TV, it was Rossellini's first experience with television.*

LA PRESA DEL POTERE DA PARTE DI LUIGI XIV

La prise de pouvoir par Louis XIV

Francia 1966, 90'

sceneggiatura/*screenplay*
Jean Gruault, Jean-Dominique de la Rochefoucault
produzione/*production*
ORTF
interpreti/*cast*
Jean-Marie Patte, Raymond Jourdan, Silvagni, Katharine Renn, Dominique Vincent

Il film ricostruisce, con rigore filologico e forte impatto visivo, l'ascesa al potere del Re Sole e preannuncia il grande progetto di cinema informativo e didattico che ha visto impegnato Rossellini nell'ultima parte della sua attività creativa. E' l'esempio più probante del grande interesse che la Storia ha sempre suscitato nel regista che, appunto, l'ha sempre considerata fonte primaria di ricerca e di conoscenza, dal cinema troppo poco studiata e troppo poco rappresentata in maniera convincente. Tanto da affermare, riferendosi al coevo cinema italiano, che "la crisi di oggi non è solo crisi del cinema ma crisi della cultura".

The film reconstructs the Sun King's rise to power with philological rigour and a strong visual impact, foreshadowing the great project of informative and educational cinema on which Rossellini focused his commitment in the last portion of his creative activity. It is the most convincing example of the interest that History has always aroused in the film director, who in fact considered it a primary source of research and knowledge. Believing that film did not deal properly with history, too little studied and too little represented, he also said, commenting on the coeval Italian cinema, that "the crisis of the present is not only a crisis of the cinema but a crisis of culture."

CARTESIUS

Italia 1973, 150'

sceneggiatura/*screenplay*
Luciano Scaffa, Marcella Mariani, Roberto Rossellini
produzione/*production*
RAI, ORTF
interpreti/*cast*
Ugo Cardea, Annie Pauchie, Gabriele Banchero, Gianni Loffredo, Claude Berthy, Tornes, Stravos, John Stacy

La filosofia, il pensiero scientifico e la vita del matematico francese René Descartes (1596-1650): figura di primaria importanza nella storia della cultura e, quindi, dell'umanità. Il racconto del personaggio principale, nella ricostruzione delle sue vicende pubbliche e private, è sempre inserito in una precisa contestualizzazione storica, che amplia e arricchisce la portata conoscitiva del film. Dopo *Atti degli Apostoli*, *Socrate*, *Blaise Pascal*, *Agostino d'Ippona*, *L'età dei Medici*, *Cartesius* **resta come ultima "voce" dell'Enciclopedia rosselliniana. La scomparsa del regista nel 1977 ha impedito la realizzazione di un altro film televisivo (la cui sceneggiatura era già stata scritta) centrato su Marx giovane.**

The philosophy, scientific thought, and life of the French mathematician René Descartes (1596-1650), a figure of primary importance in the history of culture and, therefore, of humanity. The story of the leading character, in the reconstruction of public and private events of his life, is always contextualized in a precise historical framework that broadens and enhances the film's cognitive scope. **After Acts of the Apostles, Socrates, Blaise Pascal, Augustine of Hippo** *and* **The Age of the Medici, Cartesius** *has remained the last item of the Rossellini Encyclopaedia. The film director's death in 1977 interrupted the production of another TV movie (whose script had been written already) about the young Marx.*

10, 100, 1000… Roberto Rossellini
12 schegge rosselliniane
12 Rossellinian Fragments

Fulvio Baglivi

Sono passati quarant'anni dalla morte di Roberto Rossellini, un lasso di tempo che sembra relegare a battuta il "non si può vivere senza Rossellini" che pronuncia Gianni Amico in *Prima della rivoluzione* di Bernardo Bertolucci. Eppure, volgendo lo sguardo a questo spazio che ci separa dal 3 giugno del '77, non possiamo far altro che abbracciarci atterriti come i signori Joyce di fronte al calco dei corpi pompeiani in *Viaggio in Italia*. Quel vuoto che è pronto a inghiottirci è la tomba che ci attende mentre mostra già cadaveri.

Si, si può sopravvivere senza Rossellini, infatti siamo dei sopravvissuti, posteri, postumi, post… per caso o per destino Rossellini è morto in un anno fatale, diabolico, di profonda mutazione. Se n'è andato insieme a Chaplin, Hawks, Elvis, Groucho Marx, Langlois icone di un secolo segnato dal cinema, che ci ha mostrato ombre annegate tra le macerie e galleggianti nel deserto cosmico. Ma Rossellini non è un icona, piuttosto un mito. Rossellini è l'ultimo umanista, crede disperatamente nell'uomo in quanto essere capace di pendolare tra l'orrore e il sublime, prova a farsi carico del mondo intero come Atlante, a portarci oltre confine come l'Ulisse dantesco. Tutta la sua opera narra la lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza e lo fa con la forza, quindi i sensi e i sentimenti, e la ragione, ovvero l'intelligenza e la conoscenza. Sua figlia Isabella racconta in un'intervista che in casa componevano la filmografia di suo padre non in senso cronologico ma storico, quindi prima *Fantasia sottomarina* poi *L'Età del ferro* fino all'uomo nello spazio, l'avanzata ricerca della Rice University e il problema della sovrappopolazione. È questo strenuo e titanico tentativo enciclopedico il vuoto che lascia Rossellini, non un regista o un artista ma l'uomo che armato di pensiero e volontà studia l'umanità coltivando l'utopia dell'umanità nova. I "nuovi capitoli" che Rossellini aveva in cantiere sono Marx e l'Islam, se fosse riuscito a realizzarli oggi avremmo probabilmente un ponte o almeno una traiettoria a cui guardare per affrontare il presente.

I Rossellini sono 10, 100, 1000 perché Roberto Rossellini è l'uomo, unico non uno, che ha scelto il cinema, strumento a lui più congeniale, in quanto "possiede la possibilità di mettere in un solo fotogramma dieci cose al contempo". Dunque è ancora e più che mai necessario chiederci "si ricorda e si riconosce il fotogramma rosselliniano?", "Addo' sta Rossellini?".

Queste 12 schegge, fatte di pezzi di interviste, brani di film, set, provengono da diversi archivi e collezioni (in primis l'archivio della Cineteca Nazionale), vanno, come i frati nel finale di *Francesco*, dappertutto e da nessuna parte. Tutt'altro che esaustivi, questi 12 frammenti messi in apertura e chiusura vogliono essere un mettere parentesi a ogni giornata, parentesi che si aprono, che sfondano i confini dello schermo, come diceva Langlois dei film di Rossellini, per i quali avrebbe voluto uno schermo apposta nella Cinémathèque. Sono 12 pillole che non bastano a raccontare l'uomo Roberto Rossellini né la sua sconfinata e ancora sconosciuta opera ma ne riaffermano la necessaria presenza.

Forty years have gone by since the death of Roberto Rossellini, a lapse of time that seems to relegate Gianni Amico's "You can't live without Rossellini" as pronounced in Bernardo Bertolucci's **Before the Revolution** *to a joke. And yet, looking back to the span that separates us from June 3, 1977, all we can do is hold each other tight, terrified, just as Mr. and Mrs. Joyce did in front of the bodies found in Pompeii in* **Journey to Italy**. *Those voids, ready to swallow us, are the graves waiting for us while already showing corpses.*

All right. You can live without Rossellini, and we are survivors, posterity, posthumous, post... by chance or destiny, Rossellini died in a fatal, diabolical year of deep change. He left along with Chaplin, Hawks, Elvis, Groucho Marx, and Langlois – icons of a century marked by cinema, that showed us shadows drowned among the ruins or floating in the cosmic desert. However, Rossellini is less an icon than a myth. Rossellini is the last humanist, he desperately believes in man as a being that is capable of oscillating between horror and sublime. He tries to take charge of the entire world like Atlas did, and take us across borders, like Dante's Ulysses. His opus depicts man's fight for survival, with the means of might – i.e. the senses and sentiments – and right – intelligence and knowledge. His daughter Isabella told in an interview that, at home, they used to compose his father's filmography not in chronological order but according to the historical sense: therefore, **Undersea Fantasy** *first, then* **The Iron Age**, *until man in space, advanced research at the Rice university, and the problem of overpopulation. It is this strenuous, titanic encyclopaedic effort the void that Rossellini left behind – not a film director, or an artist, but the man armed with thinking and willpower who explores humanity cultivating the utopia of a new humanity. The 'new chapters' that Rossellini had in the pipeline were Marx and Islam. If he had managed to realize those, we probably would have had a bridge or at least a path to look at, and thus tackle the present.*

There are 10, 100, 1000 Rossellinis because Roberto Rossellini is the unique, not one, man who chose film – the most congenial tool for him – because "it gives the possibility of putting ten things in one frame at the same time." Therefore, it is still, and more than ever, necessary to ask ourselves, "Is the Rossellinian film frame still remembered and recognized?" or "Where the heck is Rossellini?" These twelve slivers, made of excerpts of interviews, film passages, film locations come from various archives and collections (the Rome Cineteca Nazionale first of all), go everywhere and nowhere, just as the friars in **St. Francis***'s ending. Anything but exhaustive, these opening and closing twelve fragments aspire to put every day in brackets – brackets opening, even breaking the screen's boundaries, as Langlois used to say of Rossellini's films. He wished he had a screen on purpose for them in his Cinémathèque. Twelve pills are not enough to portray either man Roberto Rossellini or his boundless, still unknown work, but at least they reaffirm his necessary presence.*

Mostra Internazionale del Nuovo Cinema Pesaro Film Festival

Associazione Culturale Il Teatro degli Artisti
In collaborazione con
Centro Cinema Città di Cesena

Pesaro, Galleria Franca Mancini
giovedì 22 Giugno 2017 ore 18,00
La S.V. è invitata alla presentazione della mostra

Rossellini, il Leone d'Oro

Mostra fotografica su Il Generale della Rovere

La mostra rimarrà aperta
dal 23 giugno al 12 luglio 2017
dalle ore 10,00 - 13,00 / 16,30 - 19,00

IL GENERALE DELLA ROVERE Quando nel 1959 Roberto Rossellini dirige, prendendo spunto da un racconto di Indro Montanelli, ***Il generale Della Rovere*** si trova in una fase molto delicata del suo percorso creativo. Alla fine degli anni Cinquanta, soprattutto in conseguenza delle incomprensioni e dei fraintendimenti della critica cinematografica italiana, Rossellini trovava molte difficoltà a realizzare i progetti che più gli stavano a cuore; e con i quali intendeva dar vita a una nuova concezione del cinema e dell'audiovisivo, intesi ora come strumenti per diffondere informazioni e conoscenze, per socializzare il sapere, per "rileggere" didatticamente la Storia e le grandi figure del nostro passato che avevano contribuito a costruire la nostra civiltà. Girare ***Il generale Della Rovere*** fu per Rossellini una scelta, se non proprio di compromesso, sicuramente "tattica", che gli permetteva di saltare a ritroso gli anni Cinquanta e di riproporre le tematiche neorealistiche – la Guerra, la Resistenza – per puntare così al consenso della critica cinematografica nazionale e al successo di pubblico. L'operazione di riuscì benissimo: il film ottenne recensioni in gran parte favorevoli e notevoli incassi al botteghino. E in più vinse, ex aequo con ***La grande guerra*** di Mario Monicelli, il "Leone d'oro" alla Mostra di Venezia. Questo risultato complessivo, dovuto alla bravura professionale del regista e, insieme, alla grande prova attoriale di Vittorio De Sica, facilitò a Rossellini la ripresa del suo lavoro pionieristico, quindi la possibilità di esplorare nuove aree tematiche, la capacità di continuare a proporre un nuovo cinema e una nuova televisione finalizzati, anche, alla formazione di un nuovo spettatore, più motivato da istanze conoscitive e più dotato di coscienza critica.

IL TEATRO DEGLI ARTISTI PESARO

GALLERIA FRANCA MANCINI

Corso XI Settembre, 254
61121 Pesaro - Italy
tel 0721.65090
fax 0721.35553
info@galleriamancini.it
www.galleriamancini.it

Pedro Aguilera

Uno e trino

Il cinema di Pedro Aguilera

Pedro Armocida

Qualcuno ha detto – e c'è qualcosa di vero – che i grandi autori fanno sempre lo stesso film. Qualcun altro invece fa dell'eterogeneità del suo lavoro, una riconoscibilissima cifra stilistica. Fuor di paradosso ecco dunque Pedro Aguilera. Uno e trino. Imprevedibile. Il regista che, con *La influencia*, uno degli esordi più interessanti di quello che viene definito "l'altro cinema spagnolo", presentato a Cannes nel 2007 all'interno della Quinzaine des Réalisateurs, poi con *Naufragio* (festival di San Sebastián e Rotterdam), e infine con il recentissimo *Demonios tus ojos* (in concorso all'ultimo festival di Rotterdam), si rivela uno dei cineasti più riflessivi e consapevoli nell'utilizzo del mezzo cinematografico.

Nato nel 1977 a San Sebastián, Aguilera segue un percorso atipico rispetto ad altri registi del nuovo cinema spagnolo, dopo aver vissuto a Barcellona per 14 anni si trasferisce a Madrid dove si laurea in Belle Arti all'università Complutense di Madrid per poi lavorare come disegnatore di storyboard non solo in varie agenzie pubblicitarie ma anche al cinema. Prima con suo cugino, il regista Daniel Calparsoro per il film *A ciegas*, dopo come aiuto regista con Juan Carlos Fresnadillo in *Intacto*. La sua formazione continua a Cuba, alla scuola di cinema San Antonio de los Baños dove segue corsi di documentario e poi, sul campo, come aiuto regista dei messicani Carlos Reygadas in *Batalla en el cielo* e di Amat Escalante in *Sangre*, due film presentati nello stesso 2005 a Cannes, il primo in concorso, il secondo in "Un Certain Regard".

Suggestioni cinematografiche che ritornano *a rebours* solo nell'ultimo *Demonios tus ojos*, profonda riflessione sullo sguardo malato, sugli occhi saturi di immagini, come nel mitico *Arrebato* di Iván Zulueta. La linea è quella. Chi è che guarda che cosa e da che e da cosa e come è guardato. La supposta verità dell'obiettivo, l'impressione sulla pellicola, il tabù del cinema. In questi spazi si muove il protagonista, non a caso un regista, che è un altro dei naufraghi del cinema di Pedro Aguilera. Come la madre di *La influencia* (film prodotto proprio da Reygadas) alla deriva economica ma non morale dei nostri tempi, come il vero naufrago di *Naufragio* che di nome fa pure Robinson e l'isola solitaria dove approda è la penisola spagnola. Qui Aguilera frantuma i cliché del cinema che racconta i migranti e costruisce un'opera simbolica, mistica e sensuale e spirituale, dove la figura di Robinson è totalmente priva d'un certo tipico paternalismo – Aguilera a ben vedere ribalta completamente il Robinson Crusoe di Daniel Defoe – ma esprime con forza i caratteri propri della sua cultura, ancestrale. Allo stesso modo Aguilera non dimentica il cinema di chi lo ha preceduto come quello di Jacques Tourner, Pedro Costa o anche Jean Rouch.

La influencia, *Naufragio*, *Demonios tus ojos*, tre opere diverse, un solo autore. Per la prima volta in Italia.

Someone said - and there is something true about it - that great film directors always make the same film. For someone else instead, heterogeneity becomes the recognisable stylistic mark of their work. So here is Pedro Aguilera. Triune, unpredictable. The film director who, with **La influencia**, *one of the most intriguing debuts of what is known as "Spain's other cinema," presented in Cannes in 2007 at the Quinzaine des Réalisateurs, later with* **Naufragio** *(San Sebastian, Rotterdam), and recently with* **Demonios tus ojos** *(in competition at the latest Rotterdam FF), has proved to be one of the most reflective film-makers that make a deeply conscious use of the cinematic medium.*

Born in San Sebastián in 1977, Aguilera's profile is different from the other film directors of the new Spanish cinema. He lived in Barcelona for 14 years and then moved to Madrid, where he obtained a degree in Fine Arts at the Madrid Complutense university. He began to work as storyboard illustrator in several advertising companies and in cinema too. His first job was with his cousin, film director Daniel Calparsoro, for **A Ciegas**, *and after that he was assistant director for Juan Carlos Fresnadillo in* **Intacto**. *He then went to the film school of San Antonio de los Baños in Cuba, where he attended classes in documentary. There he also worked as assistant director of the Mexicans Carlos Reygadas (***Batalla en el cielo***) and Amat Escalante (***Sangre***), whose films were presented in Cannes in 2005: the former in competition, the latter in Un Certain Regard.*
Traces of these experiences can be found only in Aguilera's latest work, Demonios, an in-depth exploration of the sick gaze, the saturation of images, that reminds us of the mythical **Arrebato** *by Ivan Zulueta. That's the idea. Who gazes at what; from whom, from what, and how he/she is gazed at. The presumed truth of the camera, the impression on film stock, the taboo of cinema. These are the spaces that the main character roams: a film director, precisely, another castaway in the cinema of Pedro Aguilera. Just like the mother in* **La influencia** *(a film produced by Reygadas himself) in a financial, but not moral drift, just like the actual castaway of* **Naufragio**, *who is even named Robinson, and lands in a remote island aka the Spanish peninsula. Aguilera shatters the common places of all film narratives about migrants. He constructs a symbolic, mystical, at once sensuous and spiritual work in which the figure of Robinson is divested of the typical paternalism - Aguilera actually reverses Defoe's* **Robinson Crusoe** *- while asserting the characters of his, ancestral, culture.*

La influencia, **Naufragio**, **Demonios tus ojos**, *three different films, one director, presented for the first time in Italy.*

LA INFLUENCIA
[THE INFLUENCE]

Spagna 2007, 87'

sceneggiatura/*screenplay* Pedro Aguilera
fotografia/*cinematography* Arnau Valls Colomer
montaggio/*editing*
Pedro Aguilera, Javier Garcìa de Léon

musica/*music* Thomas Tallis
interpreti/*cast* Jimena Jiménez, Paloma Morales, Romeo Manzanedo

La storia di una donna disorientata, fragile, schiacciata dai problemi della vita quotidiana: dopo che i suoi beni sono stati sequestrati e il suo negozio di cosmetici chiuso, il futuro dei suoi due figli è incerto. La vitalità dei bambini contrasta con l'apatia della madre, che scivola lentamente nella depressione. Ma la vita scorre e le cose cambiano. Presentato alla Quinzaine des Réalisateurs del Festival di Cannes 2007.

«Ho voluto raccogliere elementi negativi della vita di una persona guardandoli con compassione, amicizia e comprensione, senza giudicare né catalogare questa persona come una perdente solo per il fatto che sta soccombendo ai problemi della vita».

The story of a disoriented, frail woman crushed by the problems of daily life. Her property was confiscated, her cosmetics shop closed; the future of her two children is uncertain. The vitality of the latter is in contrast with the apathy of their mother, who slowly slips into depression. But life goes on, and things change. Presented in the Quinzaine des Réalisateurs at the 2007 Cannes Film Festival.

«I wanted to pick up negative elements from a person's life with a sympathetic, friendly, and understanding gaze. I was not going to judge or pigeonhole her as a loser just because she is succumbing to the problems of life.»

NAUFRAGIO
[SHIPWRECK]

Spagna 2011, 94'

sceneggiatura/*screenplay* **Pedro Aguilera**
fotografia/*cinematography* **Arnau Valls Colomer**

interpreti/*cast* **Solo Touré, Kándido Uranga, Iñake Irastorza, Álex Merino, Julio Perillán, Ruth Arma**

Il naufrago Robinsón raggiunge con difficoltà la costa spagnola. Inizia a lavorare nelle serre dell'Almeria, ma lì la situazione è troppo precaria per i migranti come lui e decide di spostarsi all'interno della penisola. La mente di Robinsón è popolata da voci e per liberarsene dovrà compiere una missione: uccidere un uomo.

«La realtà di questi migranti è per gli spagnoli un cliché, visto che il loro ritratto si forma esclusivamente attraverso i mezzi di comunicazione. Questo film va contro il luogo comune che vorrebbe vedere gli immigrati tutti uguali, come persone piene di sogni ingenui che svaniscono al contatto con la fredda realtà europea».

Robinsón is shipwrecked off the Spanish coast. He begins to work in the Almeria greenhouses, but the situation is too precarious for migrants like him and he decides to move further inland. Robinsón's mind is populated with voices. To get rid of them, he will have to fulfil a mission: kill a man.

«For Spaniards, the reality of these migrants is a cliché, for their portrait is carved out exclusively by way of the media. This film goes against the commonplace perception of migrants, as if they were all the same, all filled with naïve dreams that vanish once exposed to the cold European reality.»

DEMONIOS TUS OJOS
[SISTER OF MINE]

Spagna/Colombia 2017, 94'

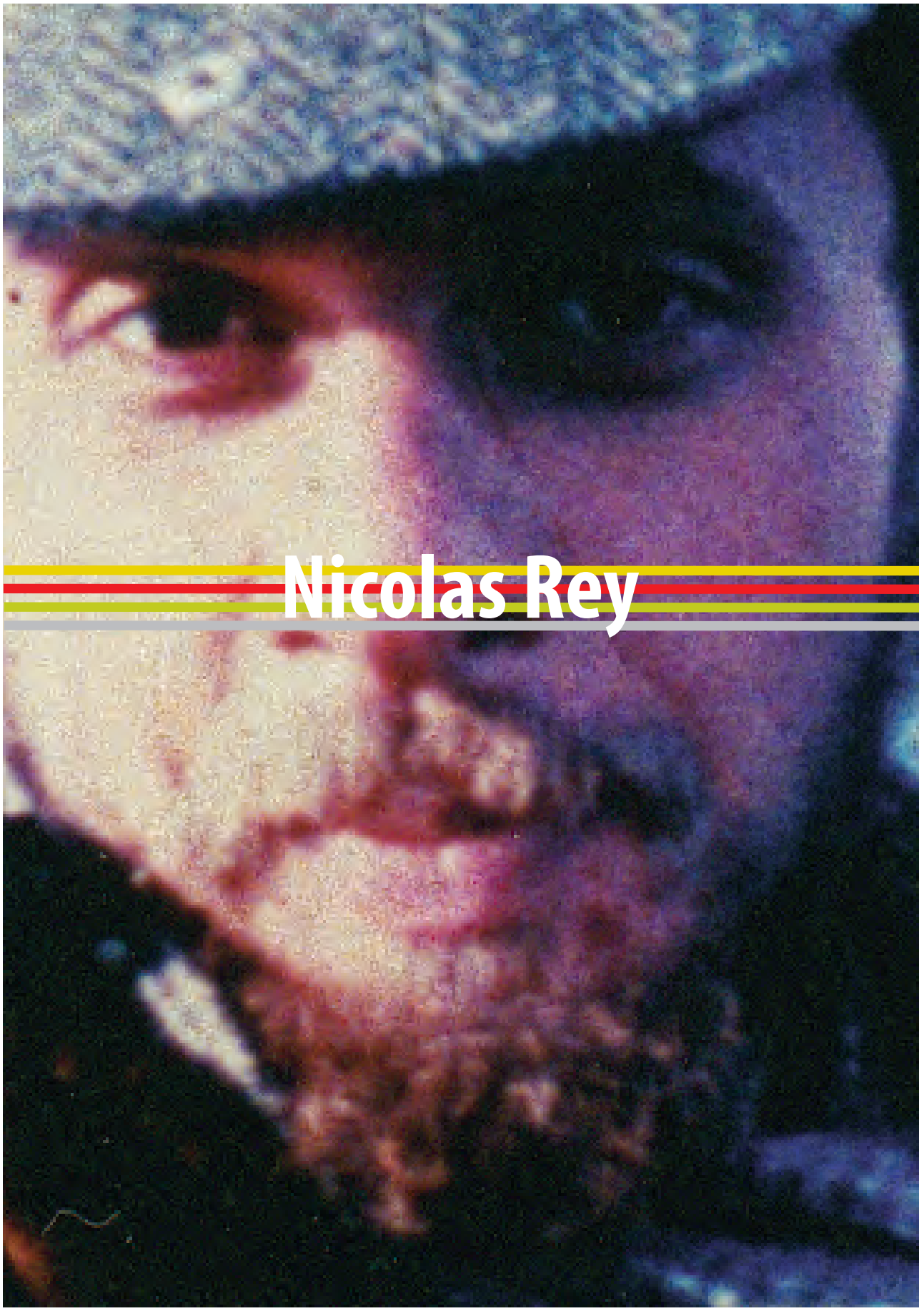
sceneggiatura/*screenplay*
Pedro Aguilera, Juan Carlos Sampedro
fotografia/*cinematography* Miquel Prohens
musica/*music* Richard Córdoba
produttori/*producers*
Pedro Aguilera, Cristina Gallego, Antonello Novellino, Jorge Manrique Behrens
produzione/*production*
Ciudad Lunar Producciones, Carmelita Films
interpreti/*cast*
Ivana Baquero, Julio Perillán, Lucía Guerrero, Nicolas Coronado, Elisabet Gelabert, Juan Pablo Shuk

Un regista riconosce la sua sorellastra in un video trovato su un sito pornografico. Non vede la ragazza da tanto tempo e decide di farle visita ma ne rimane ben presto affascinato. Inizia così una ricerca ossessiva di risposte, un viaggio intimo verso il turbamento e la verità delle immagini, una storia di dominazione e manipolazione sopra i limiti della morale e la perdita dell'innocenza vitale e audiovisiva.
Presentato in concorso all'International Film Festival Rotterdam 2017, ha ottenuto tre riconoscimenti al festival di Malaga, migliore attrice, miglior attore, premio degli studenti.

«I registi sono invasori che vogliono penetrare spazi privati, ai quali non appartengono, per mostrarli al mondo».

A film director recognizes his step-sister in a video found in a porno website. He hasn't seen the girl for a long time and decides to pay her a visit. He is soon fascinated by her. Thus begins an obsessive search for answers, an inner journey towards uneasiness and the truth of the images. This is a story of domination and manipulation above the limits of morals and about the loss of vital and audio visual innocence. Presented in competition at the 2017 International Film Festival Rotterdam. The film was awarded at the Málaga International Film Festival with Best Actress (Ivana Baquero), Best Actor (Julio Perillán) and The Youth Award-Film Schools

«Filmmakers are invaders who want to penetrate private spaces they do not belong to and show them to the world.»


Nicolas Rey

Nicolas Rey

Federico Rossin

Nato in Francia nel 1968, Nicolas Rey non si chiama così in omaggio al celebre cineasta americano (era il buon Nick Ray ad avere uno pseudonimo: si chiamava infatti Kienzle), e non è nemmeno il figlio del cineasta sperimentale francese Georges Rey (autore dell'indimenticabile *La vache qui rumine*, 1969), e non c'entra nemmeno con gli altri Nicolas Rey – tra cui uno scrittore ben conosciuto – che vivono a Parigi (benché riceva spesso la posta indirizzata a loro...). Persiste nella fabbricazione di film dal 1993: film che stanno tra la fotografia, il cinema documentario e quello sperimentale. Passa la maggior parte delle sue giornate a "L'Abominable"1, un laboratorio cinematografico d'artista che ha contribuito a creare vicino a Parigi nel 1995.

Nicolas Rey è un unicum nel panorama cinematografico di oggi: un autore totale, che realizza i suoi film padroneggiandone tutte le fasi, dall'ideazione alla lavorazione finale. Non solo ne cura la fotografia, il suono, il montaggio, la scrittura, la regia, ma anche lo sviluppo e la stampa delle copie in 16mm. Sì, perché Nicolas Rey è uno di quei cavalieri solitari che continuano ad usare la pellicola, la macchina da presa, la pressa Catozzo, la truka, e che pretendono una proiezione fotochimica per lo spettatore. La sua non è una resistenza passiva dinanzi all'invasione totalitaria del digitale, ma una coerente ed attiva scelta estetico-politica di avanguardia consapevole. I suoi film rispecchiano questa volontà di percorrere vie abbandonate e di ripopolarle con nuove immagini e nuovi suoni: una rivoluzione che parte dalle rovine del capitale per sfruttarne i mezzi e ribaltarne il segno. La sua opera sta tra l'eredità cinematografica di Vertov – una riscrittura radicale e documentaria del mondo attraverso la macchina da presa –, quella letteraria di Georges Perec e dell'OuLiPo – una giocosa e combinatoria associazione di elementi molto precisi in una struttura aleatoria –, e quella politica proveniente dalla tradizione libertaria francese – dalla Comune di Parigi a Guy Debord, per intenderci.

Che Nicolas ci racconti, con la sua affabulazione stralunata e auto-ironica, di alluminio e piste da sci (*Schuss!*, 2005) o del suo viaggio attraverso le rovine dell'Unione Sovietica (*Les Soviets plus l'electricite*, 2001), noi spettatori siamo disposti a seguirlo con entusiasmo: perché le vie del suo pensare per immagini sono sempre dei fuori-pista imprevedibili, dei detours piroettanti che ci lasciano liberi di scegliere e montare nella nostra testa il nostro film, la nostra visione. Fino alla libertà massima dello straordinario *Anders, Molussien* (2012), in cui è il caso che decide la natura stessa della proiezione, ogni volta diversa, smontando così la radice stessa di una delle colonne portanti del cinema classico, quella linearità fisica del supporto cinematografico che nessun Tarantino, né Iñárritu, né Nolan che sia, si son ben guardati dal distruggere, limitandosi a puerili maquillages rubati qua e là da Faulkner, Barth o Coover.

È con gioia che presentiamo a Pesaro in anteprima italiana tutti i film di Nicolas Rey, che hanno fatto il giro dei festival di tutto il mondo ma che ancora mancavano al pubblico del nostro Paese.

Born in France in 1968, Nicolas Rey was not named after the famous American cineaste (Nick Ray, instead, was a pseudonym: the film director's real name was Kienzle) nor is he the son of the French experimental filmmaker Georges Rey (who directed the unforgettable **La vache qui rumine**, *1969). He has nothing to do, either, with other Nicolases Reys – including a well-known writer – who live in Paris, even though he often receives their mail. He's determinedly been making films since 1993: his works lie between photography, documentary, and experimental cinema. He spends most of his day in L'Abominable, an artist-run film laboratory that he co-founded near Paris in 1995.*

Nicolas Rey is a unique figure in the current film scene: a total author who makes his films with over-all mastery of all phases of production, from the initial concept to the final touches. Not only does he take care of cinematography, sound, editing, writing, and direction, but also of the development and print of the 16mm positives. In fact, Nicolas Rey is one of those lone crusaders who still use film stock, the movie camera, the Catozzo film splicer, and optical printing. He demands photo-chemical projections for his audience. His resistance against the totalitarian invasion of digital technology is not a passive one: he carries out consciously a proactive, consistent political-aesthetical art practice of avant-garde. His films reflect this willingness to walk down abandoned paths and to repopulate them with new images and new sounds: a revolution that starts off from the ruins of the capital to exploit its means and reverse its sign. His works is set between the cinematic legacy of Vertov (with a radical, documentary rewriting of the world by way of the movie camera), the literary legacy of Georges Perec and OuLiPo (with a playful, combinatorial association of precise elements within an aleatory structure), and the political legacy of the French libertarian tradition – from the Paris Commune to Guy Debord, to put it simply.

*Whether Nicolas, with his spacey and self-ironic fabulation, tells stories about aluminium and ski resorts (***Schuss!**, *2005) or describes his journey across the ruins of the Soviet Union (***Les Soviets plus d'electricite**, *2001), the audience is willing to follow him enthusiastically: because the paths of his thinking by images are always unexpected off-piste detours, pirouettes that leave us free to choose and edit in our minds our film, our own vision. The zenith of freedom is given by* **Anders, Molussien** *(2012), in which randomness decides the very nature of the film projection, every time a different one, thus deconstructing the basis of one of the pillars of classic cinema. This is the physical linearity of the film format, that no Tarantinos, no Iñárritus, no Nolans have ever even tried to destroy – all they did is apply puerile make-up pilfered from Faulkner, Barth, or Coover.*

It is with joy that we present at the Pesaro International Film Festival the Italian premiere of all the films made by Nicolas Rey – works that have toured film festivals worldwide while the audience of our country has not yet had this opportunity.

Abecedario Nicolas Rey

a cura di Federico Rossin

ABOMINABLE (L')
Partecipo sin dal principio all'avventura de « L'Abominable », un laboratorio cinematografico tenuto da cineasti che esiste dal 1996. Ci sviluppiamo i nostri film, super-8, 16 e 35 mm, stampiamo le nostre proprie copie in pellicola, ecc. È un luogo di lavoro condiviso e aperto, un'associazione a cui è possibile aderire per imparare a fare questo tipo di lavori autonomamente. Nel corso degli anni questo laboratorio è diventato estremamente completo dal punto di vista tecnico e oggi permette di fare praticamente tutto ciò che si faceva in un laboratorio commerciale. Ma la posta in gioco per questa struttura non è più la stessa di 15 o 20 anni fa. Allora, sviluppare da sé rappresentava un'alternativa all'industria: fare ad un costo minore, scontrarsi con la materialità del supporto, allontanarsi dalle norme tecniche, ecc. E queste cose restano valide, ma oggi, con il collasso dell'industria, i laboratori condivisi come il nostro diverranno a breve termine l'unica possibilità concreta per i cineasti di utilizzare questo supporto. Attraverso di loro noi dobbiamo quindi difendere la possibilità di utilizzare questo medium, per la sua singolarità sia a livello della percezione che della pratica: fare dei film come li facciamo noi non ha molto a che vedere con l'essere seduti dietro un computer.

AVANGUARDIA
Christa Blümlinger ha scritto a proposito dei mie film, che io tento di riconciliare le due avanguardie: quella artistica e quella politica. Non so se davvero riesca a fare questa cosa, ma mi sembra che il progetto dei situazionisti fosse davvero questo. Inoltre, visto che lavoro con la pellicola, personalmente, nel mondo di oggi, ho piuttosto l'impressione di essere nella "retro-guardia"!

CASO
Ero in giro con l'auto e il materiale per filmare nel bagagliaio e poi mi fermavo quando vedevo qualcosa che avevo voglia di filmare, seguendo la mia intuizione. All'inizio non sapevo cosa filmare, ma poco a poco si è sprigionato un corpus, al punto che in un momento preciso si sarebbe potuto dire : «ma guarda, è la Molussie !». Mi piace questa cosa di partire all'avventura per filmare qualcosa che ti tocca ma che non sai definire; semplicemente ci vai e filmi. Ho filmato molto per *autrement, la Molussie*, ci sono delle scatole piene di rushes che non utilizzerò mai. L'atto del filmare non era portato direttamente dal testo del romanzo, era piuttosto in una specie di fiducia che si riusciva a ricollegarsi al testo di Anders. È al montaggio che ho provato ad arrivare ad una tensione tra i due.

CONVENZIONI
Non so se davvero non ci sia più alcun controllo per lo spettatore che guarda il film o per il regista che lo ha fatto. Mi sembra esagerato. Ma c'è una maniera di condividere questo controllo, di implicare lo spettatore con maggior forza. Malgrado tutto, sono io che resto al centro della fabbricazione del film. E comunque bisogno riconoscere che è difficile di liberarsi di tutte le regole di produzione industriale e delle convenzioni. Sono molto pochi i film che ci sono riusciti o che ci hanno almeno provato. Viceversa, potremmo dire che quel che ho fatto, è un film di finzione con degli effetti speciali. E quindi, in fondo, c'è una parte delle convenzioni che uso e che non rifiuto assolutamente. Ma è un film di finzione a modo mio, e non secondo le norme dominanti.

ECONOMIA
Il problema è sapere dove ci si posiziona economicamente. Quando si fa un film, credo che si scelga davvero il proprio posto. Ci si mette nel cinema commerciale, sul mercato dell'arte, nel margine del cinema sperimentale? È anche una questione di scelta. Ed è soprattutto questo che conta. Anche se qualcuno può programmare quel film in un museo o una galleria, non significa che faccia parte del mercato dell'arte perché la questione è in primo luogo economica: in quale economia di inscrive il film? Lo si può comprare come si compra un quadro o una scultura? Discende da qui il problema dell'unicità dell'opera, ed eventualmente del multiplo, ma in ogni caso una strategia di rarità destinata a far salire il valore economico dell'opera. È lo specifico del mercato dell'arte. Storicamente il cinema sperimentale

ha fatto la scelta di non entrare in questa strategia di rarità, e sono piuttosto da questa parte della barricata, anche se pongo come condizione tecnica la proiezione del supporto filmico.

FILM
Per me è molto importante provare che puoi ancora fare e mostrare i film su pellicola. C'è qualcosa di cruciale nell'organizzare la possibilità di continuare a produrre in questo medium. Ed anche nel mostrare i film con questo medium, che si tratti di film della storia del cinema o di nuovi film. Sono sorpreso che non ci sia un dibattito più grande su questo tema. Tutti hanno alzato le mani e hanno detto "è finito, è finito".
Naturalmente non sarà mai la stessa cosa e l'industria non tornerà mai indietro completamente. Abbiamo messo su un sito, filmlabs.org, dedicato ai laboratori d'artisti. L'Abominable è uno di loro, ma ce ne sono molti – credo più di 40 nel mondo – dall'Australia al Niagara Custom Lab a Toronto. Negli ultimi quindici anni l'attrezzatura è diventata sempre più disponibile, spesso gratuita perché è stata messa in strada per finire in discarica. Si tratta solo di essere al posto giusto nel momento giusto per prenderla. Stiamo cercando di organizzarci come filmmakers, in modo che si possa utilizzarla e fare da noi stessi i nostri film in una maniera che, sebbene di piccola taglia, sia comunque nuova nella storia del cinema. Preferisco considerare questa cosa in un'ottica positiva piuttosto che come "il tramonto del cinema".

FILMMAKER
Nei titoli non appaio né come "regista" né come "director": c'è scritto "un film di N.R". Non uso il termine "director" appositamente. Faccio dei film in maniera relativamente solitaria, dal momento che sono io che filmo, che registro il suono, che faccio il montaggio, che sviluppo la pellicola e che persino stampo le copie, e allo stesso tempo questo film è fatto di incontri, di relazioni piuttosto forti.
Per descrivere questo lavoro, mi piace il termine che compare nei titoli de *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov: «*Roukavaditiel experimenta*: Dziga Vertov». Roukavaditiel si può tradurre con "capo", ma in russo *rouka* è la mano e *vodit* significa guidare, quindi roukavaditiel experimenta è « colui che conduce l'esperienza delle sue mani». Mi va benissimo.
Mi interessa senza alcun dubbio la questione del controllo e della padronanza sul film, e l'idea di privilegiare la parte dello spettatore mi è cara. È in gran parte lo spettatore a costruire il film e sottolineo questa cosa, giocandoci un po'. E nondimeno penso che siano tante altre maniere di fare i film, che possono essere molto predeterminate senza essere per questo totalitarie. Senza dubbio quando si fa un film, si prende una parte del potere, e poi si presenta quel che si è fatto al pubblico. Credo che la cosa importante sia di fare dei film che possano dare agli altri anche la voglia di fare. E penso che questa cosa mi sia stata molto cara. Mi sembra che sia stato Pasolini a dire che non erano i suoi film ad essere elitari, ma quelli del cinema hollywoodiano, un cinema che non potremo mai riappropriarci. È quel cinema ad essere elitario e totalitario.

INDIPENDENZA
Ho fatto molta fotografia, avevo il mio ingranditore sopra la vasca da bagno, come si faceva molto un tempo. È stato uno shock quando ho scoperto che si poteva sviluppare da sé i propri film, stampare da sé le copie. Praticare tutte queste tappe mi è sembrato che permettesse di fare un film con più semplicità che nell'industria, o almeno in una maniera più diretta, anche se è un processo lungo che richiede molti sforzi... e per me è più diretto che chiedere un finanziamento, aspettare che qualcuno ti dia del denaro, ecc. È molto importante poter cominciare un film in ogni momento, senza essere in questa trafila e questa temporalità del tipo "progetto" nella quale ci mette costantemente il liberismo. Aver la possibilità di utilizzare uno strumento come L'Abominable permette questo, ed è un lusso necessario.
E nello stesso tempo c'è il piacere che posso avere nel rapporto alle macchine, dal momento che vengo da una famiglia di ingegneri e ho fatto studi scientifici... pur rimanendo in una posizione critica verso la tecnica, soprattuto oggi, e in rivolta per quel che accade nel campo del cinema, per la maniera in cui il cinema digitale è arrivato a schiacciare completamente la possibilità di fabbricare dei film sul supporto storico del cinema.

INIZIO
Spesso, all'inizio di un film, c'è un'idea di struttura, di assemblaggio di immagini e suoni. Una forma di cui non conoscerei altri esempi al cinema. Dunque un'idea che, immancabilmente, non dev'essere troppo buona, dal momento che nessuno, da quanto posso io conoscere, l'ha mai messa all'opera! E quindi il desiderio di confrontarsi con essa, di giocare con questa idea e di vedere ciò che potrebbe produrre. In questo senso, sono come il mio omonimo, Man Ray, "un regista di cattivi film". In seguito è chiaro che questa forma necessiti di una parte di bricolage, di qualcosa da fabbricare per le riprese, o che questa cosa corrisponda ad un allargamento delle tecniche possibili a L'Abominable. Un po' di

meccanica permette di far cadere l'angoscia. Ma bisogna anche che, per completare l'alchimia dell'inizio, il film mi sembri avere una necessità, che abbia un senso, uno scopo che lo faccia esistere nel momento in cui noi siamo. Che possa infine raggiungere l'altro.

MONTAGGIO
Dato che faccio il montaggio con una copia-lavoro, durante il processo vedo esattamente quello che verrà proiettato nel cinema alla fine del lavoro. Ogni materia ha la sua particolarità: da una parte si rinforzano certe cose, dall'altra se ne indeboliscono altre... ed è questa materia che tu monti, con cui costruisci il film; la ricombini con il suono, con le registrazioni, e con le parole e il testo. E in quel momento preciso si gioca ancora un'altra cosa, si tratta effettivamente di trovare la risonanza dell'una in relazione all'altra, la possibilità nel tempo di vedere queste immagini e di ascoltare questo testo.

ORO BIANCO (L')
A forza di prendere la strada per accedere alle stazioni sciistiche che risalgono questa valle della Romanche che conosco da tanto tempo, mi sono fermato a Livet e Gavet, questa piccola città industriale, incuneata in una variante della vallata – e mi sono fermato per questa casa a palafitta davanti alla quale tutti circolano, e per il paesaggio che punteggia i capitoli del film. Avevo un'idea dell'attività industriale – l'elettrometallurgia e in particolare l'elettrolisi dell'alluminio – che costituiva l'importanza economica di questo posto fino agli anni 60, ma non immaginavo i legami diretti che potevano esserci con l'industria che l'ha rimpiazzata: quella dei divertimenti alpini. Due cose che chiamano "l'oro bianco".

PAESAGGIO
Inevitabilmente, quando sono davanti ad un palazzo o ad una cattedrale, mi pongo sempre la domanda di sapere come tutta questa ricchezza è stata accumulata, o da dove veniva. E finalmente, quando sono davanti ad una fabbrica, o davanti ad un albero più bello degli altri, è un po' lo stesso tipo di domanda che sorge. Sono dei vecchi riflessi. Colpa di Karl Marx. È una teoria del paesaggio? Non lo so. Penso che ci sia un capitolo del romanzo, citato nel film, che risponda a questa domanda. È "Il positivo è invisibile" che termina con questa frase: « Il materialismo è una teoria dell'invisibile. » Sono stato colpito da questo testo, perché ci ho trovato la formulazione chiara di un problema che per me era centrale.

POLITICA
Non ho bisogno di « politicizzare l'arte » perché credo che l'arte, in quanto attività sociale, sia per forza di cose politica. E questo non significa che sarebbe inutile – dal momento che faremmo dell'arte – a volte di immischiarsi anche di ciò che accade nel campo sociale e politico! Ma ciò che si fa nel dominio dell'arte è straordinariamente politico, ed anche nell'arte contemporanea. È chiaro che mi posiziono in un punto molto minoritario. Minoritario perché oggi, diffondendo dei film sul medium "storico" del cinema, si è estremamente minoritari; e questa cosa limita di fatto la circolazione del film al confronto di ciò che la tecnologia rende oggi possibile. Dopo tutto potrei mettere i miei film su Internet dal momento che non c'è nessuna posta in gioco economica, che in ogni modo non mi guadagno la vita con i miei film, che non c'è alcun produttore dietro di me. E so bene che se lo facessi, questa aprirebbe la possibilità a dei milioni di persone di scoprirli. E allora perché non farlo? Sto provando un cammino in cui la diffusione resta minoritaria, ma più sensibile.
Non è un film militante, nel senso che non cerca l'efficacia che ricerca il cinema militante, o allora assomiglia a ciò che vorrei fosse il cinema militante.

POTENZIALITÀ
Nei miei film cerco di fabbricare un posto per lo spettatore differente da quello che è proposto dai film che risposano sulla convenzione, e dunque si tratta di un lavoro da spettatore un po' più allargato. E a partire da qui bisogna avere una visione particolare del montaggio, dal momento che lo spettatore sa che vede un assemblaggio che è proprio e solo di quella proiezione, e quindi può cominciare a pensare ad un ordine migliore che non sia mai stato fatto. Oppure, se è un critico dirà: sarebbe stato meglio invertire queste due bobine.... egli sa che non si tratta di un ordine dato come perfetto dal produttore del film, ma che sono gli elementi di un film. D'altronde sono stupefatto che non siano più film fatti così, perché in fin dei conti è un'idea piuttosto semplice.

SPERIMENTALE
Sono interessato dalla varietà delle esperienze visivi e auditive che si possono creare con il cinema. Sono stato per numerosi anni uno spettatore di film sperimentali e penso che questa sia una cosa che il cinema sperimentale davvero esplori e continui ad esplorare. Eppure oggi penso che i miei film siano forse qualcosa di diverso dal cinema sperimentale. Penso che il termine "sperimentale" sia oggi di-

ventato storico. È venuto il tempo di rimappare il territorio. Quando sento la parola "sperimentale", è come avere una mappa molto vecchia. Penso che sia giunto il momento che un certo corpus di lavori debba essere difeso non sotto la bandiera dello "sperimentale" ma sotto nuove bandiere.

STORIA
Sono dei tentativi di fare dei film che abbiano una certa profondità storica ma siano al contempo assolutamente contemporanei. Sono convinto che degli sconvolgimenti profondi attendono le nostre società, e credo che non possiamo evitare di fare una riflessione collettiva sui concetti fondamentali che le organizzano: una cosa che si può fare solo alla luce degli eventi del passato. Seppur modesti e parziali che siano, spero che i miei film possano essere considerati come dei contributi in questo senso.

STRUTTURA
Cominciamo da un problema concreto che avvelena i cineasti da quando esiste il cinema sonoro: abbiamo filmato una scena, ciò che vi si sente è straordinario – la recitazione degli attori o il murmurìo del fiume – ma purtroppo l'immagine non è buona, un problema tecnico o semplicemente l'inquadratura è noiosa. Che fare? O all'inverso, che luce formidabile! Che momento di grazia! Ne saremmo felici, se non fosse per questo suono, davvero mediocre... allora, quando non si è Straub-Huillet, si bara un po', si aggiungono della musica, dei rumori, o cos'altro? In situazione documentaria è ancora peggio: vorremmo filmare ma non è possibile, non abbiamo il giusto diaframma, non siamo pronti, o non è il momento verso i "soggetti". Si potrebbe sempre registrare, ma a chi giova? Senza contare la solita avarìa: vorremmo raccontare qualcosa, quindi si fanno delle inquadrature perché "ci vogliono delle immagini"...
Con *Les soviets plus l'électricité* ho fatto la scommessa un po' folle di non curarmi di tutte queste restrizioni, e senza prendere in giro lo spettatore. E di sfruttare la differenza di temporalità tra il suono e l'immagine. Così il tempo del film è "fuori dai cardini" e lo spettatore cine-viaggiatore lo attraversa a zig-zag.

SUONO
Ho fatto molte registrazioni del suono ma alla fine quel che ho conservato nel montaggio sono delle registrazioni nella durata, cosa che mi piace fare, in ambienti che evolvono nel tempo. Sono come dei "paesaggi sonori", sia che ci si muova, sia che si resti statici, ma sempre un luogo in cui il suono di modifica nel tempo. Al montaggio ho privilegiato queste registrazioni e ho cominciato col tentare di combinarne un certo numero con il testo, senza nemmeno associarci l'immagine. Fabbricare semplicemente un certo numero di piste sonore con la voce e il paesaggio sonoro.
Faccio il suono in maniera completamente indipendente, e poi in seguito le immagini. Delle traiettorie ipotetiche attraverso il paese immaginario. È solamente in un terzo tempo che ho confrontato le due. E nascono delle curiose associazioni. Bisogna che il suono e l'immagine facciano attrito, senza annullarsi. È curioso, ma non ci sono tante possibilità. Poco a poco si fissa il numero delle parti e ciò che le costituisce. Fin dal principio è chiaro che ci sarà un solo frammento di testo in ogni parte del film. Un percorso visivo, un ambiente sonoro, un testo: come un improbabile classicismo. E ciò conferma che *autrement* ("in un modo diverso") sarà il titolo del film, associato al nome di questo strano paese. Bisogna comunque aggiustare, spostare, invertire, tagliare qui e lasciare la durata là. Ma senza costringere troppo per non tradire la felicità di un suono e di un'immagine messi semplicemente assieme, senza premeditazione, nel tempo. E lasciare riposare l'insieme prima di rimettersi, periodicamente, all'ascolto del film.

TEMPO
In generale quando fai un film che è al di fuori delle convenzioni, ci vuole tempo per una persona che sta guardando e ascoltando il film per trovare la sua posizione e costruire il film nella sua testa, perché alla fine è là che è costruito. E ci vuole tempo. Ci vuole una quantità di tempo diverso per ogni persona, dipende dai fattori – che vanno da tipi di film che hai visto al tuo attuale stato mentale. Alcune persone non troveranno mai la loro strada nel film. Queste persone lasciano la sala. E non le biasimo! Anche quando sono al montaggio sento quella difficoltà e talvolta è difficile per me essere nella giusta posizione come spettatore. Penso che sia vero per tutti i film che ho fatto. Ci vuole un po' di tempo per adattarsi al film, per scoprire quale posizione il film propone. Penso che ne parli James Banning in un'intervista: l'importanza che il pubblico che vede il film ne scopra la struttura lungo la strada; e il piacere viene di conseguenza.

UMANISMO
Alla fine del XVIII secolo, alla fine della Rivoluzione Francese, Hölderlin scriveva: « Non è più il tempo dei Re ». Se i re non sono davvero scomparsi, e visto che si spera che il tempo dell'ingiunzioni ideologiche sia passato... Come fare un cinema ad altezza d'uomo, un cinema di pazienza e di ascolto, che permetta di vedere senza ridurre la complessità del mondo?

Nicolas Rey Primer

by Federico Rossin

Abominable (L')
I have been involved in the adventure of **L'Abominable** *from the start, i.e. since 1996, when this film laboratory run by film-makers was established. There we develop our own films, print our positives, and so on. It is a shared and open lab, an association you can join to learn to do this kind of work yourself. Over the years, the laboratory has become fully equipped technically, and now it enables us to do almost anything you can have done in a commercial laboratory. However, its stake is no longer the same as fifteen or twenty years ago. At that time, developing on your own represented an alternative to industry: producing at a lesser cost, dealing with the raw materials, swerving from technical standards, etc. Many of which things are still valid, but, with the collapse of industry, open laboratories like ours will soon become the only concrete option if film-makers want to use this format. They should help us save the possibility of using the format both because of its peculiarity and in terms of perception and practice: making films like we do has not much to do with sitting in front of a computer.*

Avant-garde
About my films, Christa Bluemlinger wrote that I was trying to reconcile the two avant-garde movements, the artistic avant-garde and the political one. I am not sure I can do that, but in my opinion the project carried on by the Situationists was doing precisely this! And then, with me working with film stock, personally I feel more like being the rear-guard!

Beginning
Often, at the beginnings of a film, there is an idea of structure, how to assemble images and sounds. Some form, of which I would not be able to find an example in cinema. An idea that, inevitably, must not be so good, since no one, as far as I know, ever put it in practice! Hence the desire to tackle and play with this idea, and see where it goes. In this sense, I am like my namesake, Man Ray, "director of bad movies." It is right that this form requires a part of DIY, something to handcraft for the shooting, or else that corresponds to enlarged technical possibilities at L'Abominable. A bit of mechanics, and anxiety vanishes. However, to complete the chemistry of the beginning, I must feel like the film has some necessity, some sense, that there are stakes for the film to exist, in this moment, where we are. That it rejoins the Other, at last.

Chance
I used to ride in my car with the equipment in the trunk and stop whenever I would see something that I fancied to film, according to my intuition. In the beginning, I wouldn't know what to film. Little by little, a corpus would take shape, until you could say at a given moment, "Well! Isn't this Molussia!" I love to set off on an adventure to film something that impresses you, and you still don't know what it is; you just go and shoot. I have a lot of footage for **Autrement, la Molussie**, *I have boxes full of rushes that I will never use. Shooting was not really connected to the text of the novel, but was based on a sort of confidence that I would catch up with Anders' text somehow. In the phase of editing, I tried to establish a tension between the two.*

Conventions
I don't know whether more control is exerted by those who watch the film or those who make it. It seems an exaggeration to me. It is a way of sharing this control, involving the audience more. When all is said and done, I am still at the centre of the film-making. You must admit that cutting loose from the rules and conventions of industrial production is difficult. Very few films achieved this, or even tried. On the contrary, one might say that what I have done is a feature film with special effects. In conclusion, I do use some conventions; I do not reject it entirely. It still is a feature film my way, and not according to mainstream rules.

Economy
The point is to know your place in financial terms. When you make a film, you basically choose your placement. Are you placed in mainstream cinema? In the art market? Marginally, with experimental cinema? It's up to you. This is what really matters. Even if someone can screen a given film in a museum or gallery, this doesn't mean

that it will be part of the art market. The issue about the art market is mainly a financial one: in which economy does the film fit? Can you purchase it like a painting or a sculpture? Hence, the issue of the work's uniqueness, potentially of the multiple, but it's still a strategy based on rarity, bound to increase the financial value of the work of art. This is the specificity of the art market. Historically, experimental cinema chose not to play the rarity card, and I quite agree, but I impose projection in film medium as a condition.

Editing
I do my editing on a work positive, therefore I can see exactly what will be projected in the theatre. Each material is particular: some aspects are strengthened, some are weakened by it. It is precisely that material that you cut, the same with which you construct the film; you combine it with sound, the sound takes, and with the dialogue track, the text. Something else happens here, you have to find the resonance of the one with respect to the other, the possibility of watching the pictures and listening to the text over time.

Experimental
I'm interested in the variety of visual and aural experiences you can create with cinema. I've been a watcher of experimental films for a number of years, and I think that's really something experimental film explores and can keep exploring. Although I think my films are maybe somewhere apart from experimental film now. I think the term "experimental" has now become historical. It's time for the landscape to be remapped. When I hear "experimental" it's like having a very old map. I think it's time for a certain corpus of work to be defended but not necessarily under the banner of "experimental" — under new banners.

Film
It's very important to me to prove that you can still make and show films on film. There's something crucial about organizing the possibility to keep on producing in that medium. And also showing films on that medium, whether it is historical films or new ones. I'm surprised there's not more questioning about that. Everyone has thrown up their hands and said, "It's over. It's over."
Of course, it will never be the same, and the industry will never come back completely. We've set up a website, filmlabs.org, that is dedicated to artist-run film labs. **L'Abominable** *is one of them, but there are many—more than 40 worldwide, I believe—from Australia to Niagara Custom Lab here in Toronto. In the past fifteen years, equipment has become more and more available, often for free because it was put out on the sidewalk. It's just a matter of being in the right place at the right time to pick it up. We are trying to get organized, as film-makers, so that we can use it and make our work by ourselves. However small, this way will also be very new in the history of cinema. I prefer to look at it in that positive way rather than as the "twilight of cinema."*

Film-maker
I do not appear as film-maker on the film credits, nor as "director." They only say "A film by N.R." I really don't use the term "director." I make films in a relatively solitary manner, because I line the shots, I do my own sound recording, I edit, I develop the film, and I even print the positives. At the same time, a film is also made of encounters and of close relationships.
To describe this work, I like the term to be found in the credits of Dziga Vertov's **Man with a Movie Camera,** *"***Roukavaditiel experimenta***: Dziga Vertov."* **Rukavaditel'** *can translate as "leader, head," but in Russian "ruka" means "hand," and "vodit" "to lead." Therefore, "rukavaditel experimenta" is literally "the one who leads the experience with his hands." That's fine by me.*
Surely, I am interested in the question about the control, command, that you have on a film, and I treasure the idea of privileging the role of the audience. Mostly, it is the audience who constructs the film, and I lean on this notion, I play with it. Nonetheless, I believe there are so many ways of making films, that can be predetermined without being so much totalitarian. Undoubtedly, when you make a film, you take on a portion of power, and then present the audience with what you've done. In my opinion, the important thing is to make films that get someone else interested in making films too. This is invaluable for me. I think it was Pasolini who said that elitism did not apply to his films but to Hollywood, with a cinema that you can never re-appropriate.

History
These are attempts to make films provided with a certain historical depth, while at the same time they are completely contemporary. I am convinced profound disruptions are going to affect our societies. Also, I believe that reflecting together on the fundamental organizing concepts is indispensable, something you can only do in the light of events occurred in the past. As much as modest and fragmentary they may be, hopefully my films can be considered contributions to this discourse.

Humanism
In the late 18th century, at the end of the French Revolution, Hoelderlin wrote, "The time of Kings is past." If kings didn't really disappear, at least let's hope that the age of ideological injunctions is over. How can you make a cinema that is up to man, a cinema of patience and listening, that shows the world, without reducing its complexity?

Independence
I have practiced photography for a while, I used to keep my enlarger right above the bath-tub in the bathroom, like many others used to at that time. I received a shock when I found out that you could develop your own cinematographic films, even print your positives. Going through all these stages felt like you could make a film more simply, I'd say, than with industrial production, or at least more straightforwardly. Of course, it's a long process and it takes a lot of effort... but for me it's more direct than raising funds, waiting for someone to give you money, etc. To be able to start filming at any time is very important, without being constrained by those 'project-like' step-by-step procedures and timing which we are bound to by economic liberalism. You can afford it if you resort to a tool like L'Abominable, and it is a necessary luxury.
At the same time, there is a pleasure in my relationship with machines. I come from a family of engineers, I made scientific studies... However, I keep a critical stance towards technique, especially nowadays. I am outraged by what is happening in the realm of cinema, by the way digital technology has completely crushed the possibility of making films on the historical format of cinema.

Landscape
Inevitably, when I stand in front of a palace or a cathedral, I put myself in a position as to know how all this wealth was accumulated, where it came from. Similarly, when I am in front of a factory or, let's say, a tree more beautiful than the others, I wonder more or less about the same. It's old reflexes. Karl Marx's bad. This said, an actual landscape theory? I wouldn't know. I believe a chapter of the novel, quoted in the film, answers this question. It's "Le positif est invisible" (The positive is invisible), that ends with this sentence, "Materialism is a theory of the invisible." I was struck by this comment, because I found there a clear formulation of a question that for me is crucial.

Politics
I don't need to "politicize art", because I believe that art, being a social activity, is political per se. which doesn't mean that getting involved in the events of the social and political domain every now and then would be useless, just because you do art! However, what you do in the realm of art is extraordinarily political, including contemporary art. Sure, I am in an extremely minority position. That's because, working in film with the 'historical' format of cinema, you occupy a minority position; and this actually narrows down a film's circulation, compared to what technology makes possible today. After all, I could upload my films on the Internet, because there are no economic stakes, I don't make my living out of my films, and I don't have a producer behind. I am very well aware that, if I did, millions of people would have the opportunity to discover them. Why not, then? I'm trying to do something else: walk down a path that implies a minority circulation, but a more sensitive one.
It is not a militant film, in the sense that it doesn't seek the effectiveness that militant cinema does, or rather what I would like militant cinema to be...

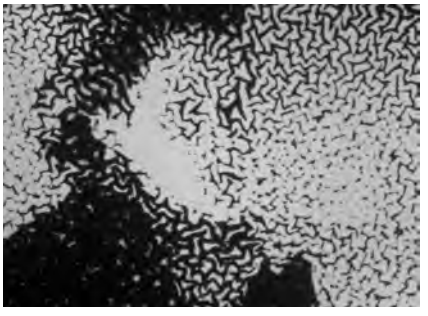
Potential
In my films, I try to create a place for the viewers, different from the one films based on conventions give them. The audience is expected to work a little broader. You need to pay special attention to the editing, because they know they're watching an assembly of images done on purpose for that screening. They could endeavour to imagine a better order, or if they are critical they could say, "Those two reels should have been reverse-ordered..." They know the order is not given as perfect by the film producer, that they are just elements of a film. On the other hand, I am surprised that more films like this are not made, because it's a quite simple idea in the end.

Sound
I have done a lot of sound recording, but that which I retained in the editing is the sound takes over time. I like long-term sound recording, done in environments that evolve over time. These are like 'soundscapes,' whether you move or remain motionless, as long as you are in a place where sound changes over time. In the editing phase, I privileged that kind of sound pick-up, and I began to try and combine some of it with the text, forgoing the image. Just focussing on the creation of a few sound tracks by way of voices and soundscapes. Totally unrelated, at a later stage I composed some sequences of interlaced pictures, hypothetical journeys across the imaginary country. Only at a third stage did I piece them together. Thus, bizarre associations are created. Sound and image should rub against each other without neutralizing each other. Bizarrely, there are not many options. Gradually, the number of parts and of their constituents even out. In the beginning, I had thought all segments would find their place anywhere in the film; the constraint deriving from an aleatory sequencing makes the editing exercise more particular. Little by little, it appears that one text fragment will occupy each film segment. A visual pathway, a sound ambience, a text – an unlikely classicism. It confirms that "autrement" (differently) will be the film's title, in association with the name of this strange country. You still have to adjust, shift, invert, cut here and dwell on duration there, but without too much constraint for the sake of a well-adjusted juxtaposition of sound and image, without premeditation, over time. And then, let the composition stand before getting back to listening to the film, periodically.

Structure
Let's start from a concrete problem that has poisoned film-makers ever since the advent of sound film: you have filmed a scene, what you hear in it is extraordinary, either the actors' lines or the murmur of a river, but unfortunately the picture is not good, or you meet with a technical problem, or the take is simply dull. What can you do? Or the opposite: what a wonderful light! What a moment of grace! You would cheer if it weren't for that mediocre sound... So, when you're not Straub-Huillet, you cheat a little, you add music, sound effects, what have you... Making documentaries, it's even worse: you'd like to shoot but it's not possible, you don't have the right diaphragm, we're not ready, or it's not the right moment for the 'subjects' to be filmed. You could still record, but what's the point? Not to mention the added affront, you would like to say something, so you shoot more footage, because you need as many covering images as possible...
With **Les soviets plus l'électricité**, *I made the crazy bet that I could overlook all these restrictions without actually bamboozling the audience, and come to terms with time lag between picture and sound. Thus, the film time is 'out of joint' and the viewer* **cinévoyageur** *proceeds by twists and turns.*

Time
In general, when you make a film that is outside of conventions, it takes time for the person watching the film and listening to the film to find his/her position and to build the film in his/her head, because eventually that is where it is built. And it takes time. For different people, depending on a number of factors—ranging from the kind of films you've seen to your current state of mind—it will take a different amount of time. Some people never find their way. Those are the people who leave. And I don't blame them! Even when I edit I feel like that, sometimes, and it's hard for me to be in the right position as a viewer. I think that's true of all of the films I've made. It takes a little time to adjust to the film, to discover what position the film proposes. I think James Benning mentioned that in an interview: the importance that the audience watching the film discovers its structure along the way; and the pleasure that goes with it.

White Gold
By dint of taking the road to the ski resorts that climbs up this valley in Romanche that I've known forever, I stopped in Livet et Gavet, this small industrial town wedged in a double bend of the valley. Amazed by this house on stilts surrounded by the general traffic, I came to an abrupt halt to admire the landscape that punctuates the film chapters. I had an idea of the industrial activity, electrometallurgy, namely aluminium electrolyse, which was fundamental in the economy of this area until the Sixties, but I had not imagined such direct connections with the industry that replaced it, i.e. the alpine skiing business. Both are called "white gold."



Terminus For You

Francia 1996, 10'

fotografia/*cinematography* **Nicolas Rey**
montaggio/*editing* **Nicolas Rey**
produttore/*producer* **Nicolas Rey**

Il primo film di Nicolas Rey ci conduce in uno strano viaggio: quello dei passeggeri della metropolitana di Parigi. La ferrovia li porta da un binario all'altro, da una linea all'altra, da una destinazione all'altra. Una vera e propria commedia umana che ci viene presentata attraverso pochi frammenti e inquadrature granulose. Poi, a pochi minuti dalla fine, il processo cinematografico raggiunge il suo limite estremo e le immagini si dissolvono. La pellicola stessa sembra decomporsi e i volti imprimono un'ultima traccia sulla tela...

Nicolas Rey's first film takes us on a strange journey, along with the passengers in the Paris metro. They use conveyor-belts that take them from one platform to another, from one line to another, and from one destination to the next. An actual comédie humaine is presented to us, in a few fragments and a small number of grainy shots. Then, a few minutes from the end, the cinematic process reaches its extreme limit and images disintegrate. The film stock seems to decompose and the faces leave just a final impression on the canvas...

Opera mundi ou le temps des survêtements

Francia 1999, 60'

fotografia/*cinematography* **Nicolas Rey**
montaggio/*editing* **Nicolas Rey**
produttore/*producer* **Nicolas Rey**

Il soggetto non ha importanza. Afferra momenti di realtà, segui i tuoi desideri, senza prima giudicare la coerenza dell'insieme. Vaga. Fidati delle immagini – e dei suoni. Lentamente, confrontati con i primi pezzi e scopri il significato dei tuoi desideri. Metti da parte certe inquadrature che non vanno bene. Girane di nuove; completa la composizione, cerca di non ridurla alla storia. Riconsidera gli elementi che avevi messo da parte. Procedi. Il "mondo alla rovescia" sta di fronte a tuoi occhi. Ognuno di noi è un corpo sociale.

The subject doesn't matter. Grabbing moments of reality, following your desires, without anticipating the coherence of the whole. Wandering. Trusting the images - and the sounds. Slowly, comparing the first elements, you manage to focus what those desires meant. You discard certain shots that don't fit. Shooting more, to complete the composition, trying not to reduce it to a story. Reconsidering the elements you initially discarded. You keep going.The 'really upside-down' world is to be found at the bottom of our eyes. All of us are the social body.

Les Soviets plus l'électricité

Francia 2001, 170'

fotografia/*cinematography* **Nicolas Rey**
montaggio/*editing* **Nicolas Rey**
produttore/*producer* **Nicolas Rey**

Un cine-viaggio verso un paese defunto. Un film super-auto-prodotto in Sviemacolor. Una meditazione sulla promessa non mantenuta e le fantasie ancora presenti dell'Unione Sovietica, vagando attraverso la Russia come se fosse la casa di qualcun altro. Concepito come una singola inquadratura estesa, che fa letteralmente uso della Transiberiana, questo film è una cronaca eccentrica e toccante del lungo viaggio compiuto da Rey in treno da Parigi fino al Pacifico, attraverso la Russia settentrionale. Le audiocassette registrate da Rey come diario fuori sincrono fungono da colonna sonora, che accompagna in modo approssimativo il lirismo delle immagini, offrendo una forma di voce narrante molto personale e introspettiva, un compagno di viaggio che si mette con gentilezza a fianco dello spettatore lungo questo cine-viaggio.

A cinematic journey to a country that doesn't exist anymore. Super-self-production in Sviemacolor. A meditation on the failed promise and lingering fantasies of the Soviet Union, roaming Russia like you do someone else's house. Conceived as a "single extended tracking shot" literally making use of the Trans-Siberian railroad, this film is an eccentric and touching chronicle of Rey's long voyage by train from Paris to the Pacific, across the length of Northern Russia. Rey's own non-synchronous tape diary is laid down as a soundtrack that accompanies his lyrical imagery only roughly, offering an insightful, introspective, and often deeply personal form of voiceover companion, a fellow traveller on his "ciné-voyage," rambling on gently alongside the viewer.

Schuss!

Francia 2005, 123'

fotografia/*cinematography* **Nicolas Rey**
montaggio/*editing* **Nicolas Rey**
produttore/*producer* **Nicolas Rey**

Un film che inizia come uno strano documentario sugli impianti sciistici e gli sport invernali, e passa poi improvvisamente alla produzione industriale dell'alluminio. Usando come esempi questi due temi sorprendentemente legati, il film evoca momenti importanti della storia industriale del 20esimo secolo e pone domande sui rapporti tra Industria e Stato, e la morte del Dio Progresso nelle valli delle Alpi. Girato in una granulosa pellicola 16mm trattata con tecniche fotochimiche estreme, questa fiaba sull'industria e il capitalismo è un'esplorazione del paesaggio visto come un insieme di nascosti significanti del potere.

A film that looks like an unusual documentary on ski resorts and winter sports, suddenly turning to the topic of aluminium industrial production. By way of these surprisingly connected themes, the film evokes important phases of 20th-century industrial history and raises questions about the relationship between Industry and the State as well as the death of God Progress in the valleys of the Alps. Shot on grainy 16mm treated with extreme photochemical techniques, this fable about industry and capitalism is an exploration of landscape as a hidden set of signifiers of power.

Anders, Molussien

Francia 2012, 81'

fotografia/*cinematography* **Nicolas Rey**
montaggio/*editing* **Nicolas Rey**
produttore/*producer* **Nicolas Rey**

Prigionieri nelle celle di un immaginario stato fascista, la Molussia, si raccontano l'un l'altro delle storie sul mondo esterno, in forma di fiabe filosofiche. Il film si basa su frammenti del romanzo di Günther Anders ("anders" in tedesco significa "diversamente") scritto tra il 1932 e il 1936, La catacomba molussica. Attratto da questo libro che non aveva letto, e che tuttora non è stato tradotto in francese, Rey ha chiesto al suo amico Peter Hoffman di selezionarne dei capitoli e di leggerli come voce narrante del film. Prendendo spunto dalla prima parola del titolo, ogni proiezione del film di Rey sarà diversa, con i nove capitoli selezionati nello stile dell'I Ching e presentati in ordine casuale.

Prisoners sitting in the cells of an imaginary Fascist state, Molussia, tell stories to each another about the outside world in the form of series of philosophical fables. A film based on fragments from the novel that Günther Anders (NB, "anders" means "differently" in English) wrote between 1932 and 1936, The Molussian Catacomb. Drawn to this book that he had not read and is still not translated into French, Rey asked his friend Peter Hoffman to pick out chapters to read as the film's narration. Taking the cue from the first word of the film's title, each screening of Rey's film will be different, with each of its nine reels/chapters selected I Ching-style and presented in random order.

Sguardi russi

Kira Kovalenko

SOFIČKA
[SOFICHKA]

Russia 2016, 78'

sceneggiatura/*screenplay* **Kira Kovalenko**
fotografia/*cinematography* **Ajdar Jamilov**
produttore/*producer* **Nikolaj Jankin**

interpreti/*cast* **Lana Basarija, Ciala Inapšba, Serghej Tomaševskij, Said Kamkija, Raul' Kove**

Trasposizione cinematografica della novella omonima di Fazil' Iskander, *Sofička* racconta la vita degli abitanti di una località di montagna in Abkhazia. La vicenda si svolge prima, durante e dopo la Grande Guerra Patriottica. Gli avvenimenti storici globali sono, tuttavia, solo uno sfondo sul quale i personaggi principali vivono le proprie vite. L'intreccio, inizialmente non lineare, pian piano si trasforma in un quadro completo della vita dei protagonisti. Il film è girato in lingua abcasa. Fanno parte del cast gli attori dei teatri della città di Sukhum, e gli abitanti delle località Člou e Arasadzych.

Nata a Nal'čik, Kira Kovalenko è laureata in design. Ha lavorato come corrispondente in un programma televisivo per giovani. Tra il 2010 e il 2015 ha studiato regia con Aleksander Sokurov all'Unversità Statale di Cabardino-Balcaria.

A film adaptation of Fazil Iskander's novella, **Sofichka** *depicts the life of villagers in a mountain in Abkhazia. The story is set before, during, and after the Great Patriotic War. However, global historical events are only a backdrop against which the main characters live their lives. The initially non-linear plot gradually transforms into a complete portrayal of their existences. The film was shot in the Abkhaz language. Both professional actors from the theatres of the city of Sukhum and villagers of Chlou and Arasadzykh played in the film.*

Born in Nalchik, Kira Kovalenko holds a degree in Design. She worked as correspondent in a TV programme for the youth. Between 2010 and 2015, she studied film direction with Alexander Sokurov at the Kabardino-Balkarian State University.

Aleksej Krasovskij

KOLLEKTOR
[COLLECTOR / t.l. L'ESATTORE]

Russia 2016, 74'

sceneggiatura/*screenplay* **Aleksej Krasovskij**
fotografia/*cinematography* **Denis Firstov**
scenografia/*production design* **Ol'ga Maksakova**
musica/*music* **Dmitrij Selivanov**

produttori/*producers* **Georgij Šabanov, Dmitrij Rugencev, Eduard Ilojan**
interpreti/*cast* **Konstantin Chabenskij**

L'esattore Artur è un asso nel suo mestiere: lavora solo con grandi debitori, scopre i loro segreti e li usa contro di loro. Non ricorre mai a metodi banali, il suo strumento è l'attacco psicologico. Ma quando su Internet compare un video compromettente che lo vede coinvolto, è Artur stesso a diventare un bersaglio: amici e colleghi gli voltano le spalle, la sua reputazione e anche la sua vita sono in pericolo. L'esattore ha solo una notte per trovare chi lo ha messo con le spalle al muro.

Nato a Nighnij Novgorod, Aleksej Krasovskij si è laureato in medicina e ha lavorato per cinque anni come medico. Da studente ha lavorato anche come radiotelegrafista, fabbro, cameriere, custode, DJ. Ha cominciato a scrivere le sue prime sceneggiature per programmi dedicati a bambini e adolescenti per la compagnia televisiva *KLASS!*. Ha debuttato come sceneggiatore nella serie televisiva *Moja granica* (t.l. *La mia frontiera*), mentre nella serie *Otkrovenija* (t.l. *Le rivelazioni*) ha esordito come regista. *Kollektor* è il suo primo lungometraggio.

Artur, a collector, is an ace of his job: he works only with big debtors, finds out their secrets, which he uses against them. He never resorts to banal methods, and his favourite tool is psychological war. But then a compromising video that involves him surfaces on the web. Artur becomes the target now, friends and colleagues turn their backs on him, and his reputation, even his life are on the line. The collector only has one night to find out who put him in a corner.

Born in Nighnij Novgorod, Alexej Krasovskij graduated in Medicine and worked as a medical doctor for five years. As a student, he also worked as radiotelegrapher, smith, waiter, caretaker, and DJ. He began writing his first screenplays for the TV station **KLASS!** *shows dedicated to children and adolescents. He debuted as screenwriter in the TV series* **Moya granitsa** *and as director in the series* **Otkroveniya**. **Kollektor** *is his first feature.*

Denis Šabaev

ČUŽAJA RABOTA
[NOT MY JOB; t.l. NON È IL MIO LAVORO]

Russia 2015, 70' - documentario

sceneggiatura/*screenplay* **Denis Šabaev**
fotografia/*cinematography* **Denis Šabaev**
produttore/*producer* **Marina Razbežkina**

L'operaio irregolare Farruch abita in un camper nella periferia di Mosca con i genitori e i fratelli, ed è costretto ad accettare qualsiasi lavoro pur di guadagnare qualche soldo. Non è per questo però che ha lasciato il Tagikistan, dove vivono la moglie e i figli: il suo sogno è di diventare un attore famoso. Il sogno del cinema, la sua condizione d'irregolarità, i principi musulmani che gli richiedono l'obbedienza alla legge del Corano: Farruch dovrà fare una scelta...

Denis Šabaev (Mosca, 1980) ha studiato cinema documentario con il regista Igor Gelejn al Vgik tra il 2001 e il 1003. Nel 2013 si è laureato presso la Scuola di cinema documentario e teatro di Marina Razbežkina e Michail Ugarov.

Illegal labourer Farrukh lives with his parents and siblings in an RV parked in the outskirts of Moscow. He is compelled to accept any kind of job for next to nothing. However, this is not why he left Tajikistan, where his wife and children live: his dream is to become famous. His dream of working in cinema, his condition as illegal, the Muslim principles that demand obedience to the Koran: Farrukh will have to choose...

Denis Shabaev (Moscow, 1980) studied documentary with film director Igor Gelein at the VGIK between 2001 and 2003. In 2013, he graduated from the Marina Razbezhkina and Mikhail Ugarov School of Documentary Film and Theatre.

Ol'ga Stolpovskaja

GOD LITERATURY

[t.l. THE YEAR OF LITERATURE; L'ANNO DELLA LETTERATURA]

Russia 2016, 63' - documentario

fotografia/*cinematography* **Tat'jana Stolpovskaja, Georgj Poliščuk**
produttori/*producers* **Andrej Silvestrov, Ol'ga Stolpovskaja**

interpreti/*cast* **gli scrittori Aleksander Snegirev (vincitore del Premio Booker Russo 2015), Alisa Ganieva, Pavel Sanaev, Sergej Šargunov, Anton Sekisov**

Il 2015 è stato in Russia l'Anno della Letteratura. Ma cosa significa per uno scrittore vivere l'"Anno della Letteratura"? Un vicino fa sapere allo scrittore protagonista che la sua casa sarà demolita per costruire un'autostrada. Il progetto è su Internet e vi si può vedere proprio quella casa in cui, fino a poco prima, si riunivano famosi scrittori contemporanei. Nell'attesa, i mesi trascorrono lentamente. E lo scrittore decide di vivere come se non fosse successo niente. Scrivendo.

Olga Stolpovskaja si è laureata nella classe del regista Boris Juchananov. Nel 2004 gira il suo primo lungometraggio, *Ti amo*, che viene distribuito anche negli Stati Uniti, in Germania, Gran Bretagna e Francia. L'anno della letteratura è il suo primo documentario.

2015 in Russia was the Year of Literature. What means for a writer to live throughout the Year of Literature? A neighbour informs the protagonist, a writer, that his home will be destroyed to make room for a highway. The project is available on line and precisely that house, in which well-known contemporary writers used to gather, is also visible. In the meantime, months go by slowly. The writer decides to live as if nothing happened. Writing.

Olga Stolpovskaya graduated in the same class as film director Boris Yukhananov. In 2004, she realised her first feature, **You I Love,** *distributed in the USA, Germany, Britain, and France. God Literatury is her first documentary.*

Dina Velikovskaja
KUKUŠKA
[KUKUSHKA / t.l. IL CUCULO]
Russia 2016, 8'45"

sceneggiatura/*screenplay*
Dina Velikovskaja
scenografia/production design
Dina Velikovskaja
produttore/*producer*
Vladimir Gassiev

Lui è incredibilmente grande e magnetico. A lei sembra quasi di toccarlo, ma lui si allontana sempre più. Improvvisamente non è più sola, ma in due è ancora più difficile seguirlo. Forse lo raggiungerà, domani, o dopodomani.

It is incredibly big and magnetic. She feels almost like she could touch it, but it gets farther and farther away. Suddenly, she is no longer alone, but two people chasing it only makes things more difficult. Perhaps she will catch up to it tomorrow, or the day after tomorrow.

Dina Velikovskaja
MOJ STRANNYJ DEDUŠKA
[MY STRANGE GRANDFATHER / t.l. IL MIO STRANO NONNO]
Russia 2011, 8'35"

sceneggiatura/*screenplay*
Dina Velikovskaja
scenografia/*production design*
Dina Velikovskaja
fotografia/*cinematography*
Aleksander Vertjakov

Un inventore originale e sua nipote, che vorrebbe avere una vita un po' più ordinaria.

An original inventor and his granddaughter, who wouldn't mind a more ordinary life.

Dina Velikovskaja (Dolgoprudnyj, 1984) si è laureata nel 2005 presso l'Istituto d'arte con specializzazione in scenografia teatrale. Nel 2011 ha terminato gli studi in cinema d'animazione presso il Vgik con N. Lacis, realizzando Il mio strano nonno come cortometraggio di laurea. Dal 2014 lavora nello studio d'animazione Pčela (Ape).

Dina Velikovskaya (Dolgoprudny, 1984) holds a degree from the Art Institute specializing in theatre production design (2005). In 2011, she graduated at the VGIK specializing in animation film with N. Latsis, realising My Strange Grandfather. She has been working in the animation studio Pchela (Bee) since 2014.

Critofilm/2
Cinema che pensa il cinema

Critofilm/2
Cinema che pensa il cinema
Cinema reflecting cinema

Adriano Aprà

Questa seconda edizione del programma sui critofilm propone una selezione dei migliori documentari sul cinema italiani e stranieri, adottando come criterio quello di non ripetere autori e argomenti già presenti nell'edizione del 2016.

Abbiamo anche aggiornato l'ebook *Critofilm. Cinema che pensa il cinema* **arricchendo la filmografia e aggiungendo in appendice tre articoli d'epoca di Raymond Bellour, Luigi Faccini e Bruno Torri che, pionieristicamente, anticipavano l'idea del critofilm.**

La nostra intenzione complessiva è quella di proporre ai giovani che vogliono fare critica di farlo col mezzo omologo a quello oggetto del loro discorso: con un critofilm, appunto.

The second edition of the Critofilm programme offers a selection of the best Italian and foreign documentaries on film. The guiding principle for inclusion in this programme is that the themes and film-makers do not revisit or repeat those from the 2016 edition.

The e-book **Critofilm. Cinema che pensa il cinema** *has also been updated, enhancing the filmography and adding an appendix with ground-breaking articles by Raymond Bellour, Luigi Faccini, and Bruno Torri, whose thinking anticipated the notion of critofilm.*

Our overall purpose is to encourage young people who aim to practise criticism to do so by way of a means homologous to the object of their discourse: by way of a critofilm, precisely.

E il Casanova di Fellini?

Gianfranco Angelucci, Liliana Betti [e Federico Fellini]

Italia 1975, 73'

Variazioni su un film ancora da fare: Federico Fellini si aggira per gli studi di Cinecittà sottoponendo attori e amici a degli immaginari provini per il ruolo di Casanova. Conduce Olimpia Carlisi. Proiettato alla Mostra di Venezia 2008 nell'ambito della retrospettiva "Questi fantasmi: Cinema italiano ritrovato (1946-1975)".

Variations on a yet-to-be-made film: Federico Fellini wanders around the studios in Cinecittà submitting actors and friends to imaginary screen tests for the role of Casanova. Olimpia Carlisi hosts. Screened at the 2008 Venice Film Festival within the retrospective "Questi fantasmi: Cinema italiano ritrovato (1946 – 1975)."

Coda

Fulvio Baglivi

Italia 2014, 11'

Un montaggio fatto materialmente con le code di scarto, i pezzi di pellicola posizionati all'inizio e alla fine del rullo che riportano in genere informazioni utili al proiezionista. Fulvio Baglivi lavora con frammenti in 35m, 16mm e 8mm per mostrare «le possibilità di rapporto fisico con la pellicola, la sua resistenza e la sua fragilità». Presentato in anteprima al Torino Film Festival 2014 nella sezione Italiana.Corti.

This film is literally realized with discard film leaders, the portions of film at the head and tail of the reel usually bearing information useful for the projectionist. Fulvio Baglivi has worked with 35mm, 16mm, and 8mm film leaders to show «the possibilities of physical relationship with film stock, its resistance and fragility.» Premiered at the 2014 Torino Film Festival in the section Italiana.Corti.

Los 5 Faust de F.W. Murnau

Luciano Berriatúa

Spagna 2002, 54'

Un documentario sulla realizzazione del *Faust* (1926) di Friedrich Wilhelm Murnau.

A documentary about the making of Friedrich Wilhelm Murnau's **Faust** *(1926).*

O cinema, Manoel De Oliveira e eu
João Botelho
Portogallo 2016, 81'

«Un viaggio nel cinema di Oliveira, nel suo modo di filmare e nelle sue straordinarie invenzioni cinematografiche. Per lui, come per me ora, documentari e film di finzione vanno a braccetto; è sempre cinema. Così ho avuto l'audacia di fare un film su una magnifica storia che a Manoel piaceva molto ma che non ha mai usato, che si è lasciato indietro, come se la sua mano e i suoi occhi fossero vicini a Dio, o fra gli dèi, e lui mi guidasse».

«A journey into Oliveira's cinema, his way of filming, and his extraordinary cinematic inventions. For him, and for me too now, documentary and fiction films go hand in hand; it is all about cinema. So I had the audacity to film a magnificent story that Manoel loved but never filmed, one that he left behind as if his hand and eyes were close to God, or among the gods, and he was steering me.»

Effetto Olmi
Mario Brenta
Italia 1983, 62'

Un documentario dedicato a Ermanno Olmi e girato sul set del suo *Camminacammina* (1983). «Ermanno Olmi occupa nel cinema italiano un posto particolare. Autodidatta, lavora nel rifiuto di regole precostituite: attori non professionisti, pochi tecnici, un numero variabile di collaboratori occasionali, amici, compagni di viaggio di cui più che il regista è il coordinatore».

A documentary on Ermanno Olmi realized during principal photography of **Keep Walking** *(1983). «Ermanno Olmi occupies a special place in Italian cinema. A self-taught film-maker, he has rejected pre-established working rules: non-professional actors, small crew, a variable number of casual collaborators, friends, travel companions, that he coordinates rather than directs.»*

Cinéma documentaire, fragments d'une histoire
Jean-Louis Comolli
Francia 2014, 55'

La storia del cinema documentario, dai fratelli Lumière a Guy Debord. Una partitura visiva, accompagnata dalla voce fuori campo dello stesso Jean-Louis Comolli, che analizza il ruolo dello spettatore, le contaminazioni tra realtà e finzione, l'impatto dell'evoluzione tecnologica sulla produzione artistica.

The history of documentary cinema from the Lumière Brothers up to Guy Debord. A visual composition accompanied by the voice over of Jean-Louis Comolli himself discussing the role of the audience, the contaminations between reality and fiction, and the impact of technological evolution on artistic production.

No More Lonely Nights

Vincenzo Core, Fabio Scacchioli

Italia 2013, 21'

Variazioni sperimentali sul mélo: «Tutte le immagini di questo film preesistevano al film stesso, come nascoste, dormienti, e una dopo l'altra sono affiorate per un attimo e subito tornate alle proprie traiettorie sotterranee. Come una moltitudine di fiumi carsici, hanno continuato il proprio movimento lontano dagli occhi». Presentato nella sezione Italiana.Corti del Torino Film Festival 2013.

Experimental variations on melodrama: «All the images of this film pre-existed the film itself, as if concealed, sleeping, and one after another they surfaced for a moment to plunge back in their underground courses. Just as a multitude of karstic rivers, they carried on their own movement far from our eyes.» Presented at the 2013 Torino Film Festival in the section Italiana. Corti.

Tecniche miste su schermo. Il cinema sperimentale a Roma 1965-1975

Bruno Di Marino

Italia 2000-2013, 56'

Un documentario che racconta lo sviluppo del cinema sperimentale e underground romano tra il 1965 e il 1975. Tra i materiali extra del DVD edito da Raro Video di *Lo sguardo espanso*, antologia di film d'artista italiani nata dall'omonima mostra retrospettiva organizzata dalla Fondazione Rocco Guglielmo di Catanzaro tra novembre 2012 e marzo 2013.

A documentary that describes the development of Roman experimental and underground film 1965 through 1975. Among the bonuses of the DVD published by Raro Video, **Lo sguardo espanso**, *an anthology of Italian artist's films based on the retrospective exhibition with the same title held at the Fondazione Rocco Guglielmo in Catanzaro between November 2012 and March 2013.*

Drei Minuten in einem Film von Ozu

Helmut Färber

Germania Ovest 1988, 15'

Helmut Färber analizza una sequenza di *Banshun* (*Tarda primavera*, 1949) di Yasujirō Ozu.

Helmut Färber breaks down a sequence of Yasujirō Ozu's **Banshun** *(***Late Spring***, 1949).*

La passione dello spaventapasseri
Sergio Grmek Germani
Italia 2001, 43'

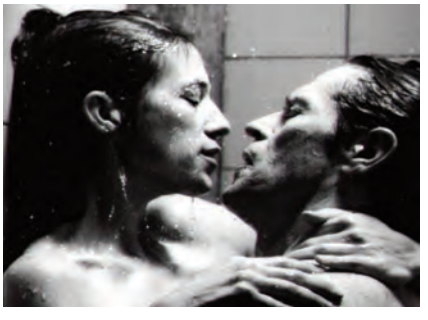
Un documentario dedicato a *Gli ultimi* (1963) di Vito Pandolfi e David Maria Turoldo. Presentato al Torino Film Festival 2003 nella sezione Falsi Raccordi.

A documentary about **Gli ultimi** *(1963) by Vito Pandolfi and David Maria Turoldo. Presented at the 2003Torino Film Festival in the section Falsi Raccordi.*

I'm a Stranger Here Myself: A Portrait of Nicholas Ray
David Helpern Jr., James C. Gutman
USA 1975, 43'

Tra il 1972 e il 1973 Nicholas Ray insegna all'Harpur College nello Stato di New York e con i suoi studenti realizza il film sperimentale *We Can't Go Home Again.* In questo documentario di Helpern e Gutman appaiono anche il produttore John Houseman, l'attrice Natalie Wood (che Ray ha diretto in *Gioventù bruciata*, 1955) e il regista François Truffaut.

Between 1972 and 1973, Nicholas Ray taught at the State of New York Harpur College. Along with his students, he realized the experimental film **We Can't Go Home Again**. *This documentary by Helpern and Gutman also features the producer John Houseman, the actress Natalie Wood (whom Ray directed in* **Rebel without a Cause**, *1955), and the film director François Truffaut.*



The Visual Style of *Antichrist*
Erik Lennart Petersen, Michael Sandager
Danimarca 2009, 15'

Un'analisi dello stile visivo di *Antichrist* – dagli storyboard alle riprese, passando per l'uso della CGI (Computer-Generated Imagery) – che prende in esame il lavoro del regista Lars von Trier, del direttore della fotografia Anthony Dod Mantle e del curatore degli effetti visivi Peter Hjorth.

A discussion of the visual style of **Antichrist** *– from the storyboard to the shooting, including the use of CGI – that scrutinizes the work of film director Lars von Trier, cinematographer Anthony Dod Mantle, and visual effect supervisor Peter Hjorth.*

Look Inside the Ghost Machine
Péter Lichter
Ungheria 2011, 4'

Manipolazioni di pellicole in celluloide: «I cineasti delle prime avanguardie credevano che il cinema funzionasse come una macchina fatta per suscitare sensazioni pure. La componente principale di questa macchina era la celluloide, oggi scomparsa insieme ai suoi fantasmi tremolanti».

Manipulations of celluloid film: «The early avant-garde filmmakers believed that the cinema had the function of a machine, made to generate pure feelings. The main part of this machine was the celluloid, which has disappeared nowadays: as with the flickering ghosts of it.»

Howard Hawks, American Artist
Kevin Macdonald
UK 1997, 57'

Un ritratto di Howard Hawks diretto da Kevin Macdonald (*L'ultimo re di Scozia*, *State of Play*) e prodotto dal British Film Institute nel ventennale della morte del grande regista americano. Il film utilizza materiali d'archivio (anche inediti), vecchie interviste a Hawks e conversazioni appositamente filmate con amici e colleghi, tra cui Lauren Bacall, Angie Dickenson, James Caan, Michael Mann e Peter Bogdanovich.

*A portrait of Howard Hawks directed by Kevin Macdonald (***The Last King of Scotland, State of Play***) and produced by the British Film Institute on the twenty-year anniversary of the great American film director's death. The film uses stock footage (including never released clips), old interviews with Hawks, and conversations filmed on purpose with his friends and colleagues, such as Lauren Bacall, Angie Dickinson, James Caan, Michael Mann, and Peter Bogdanovich.*

Salaam Cinema
Mohsen Makhmalbaf
Iran 1995, 71'

Il regista iraniano Mohsen Makhmalbaf mette un annuncio sul giornale in cerca di interpreti per il suo prossimo film: ai provini si presenteranno migliaia di aspiranti attori e attrici. Presentato nella sezione Un Certain Regard del Festival di Cannes 1995 per celebrare i cento anni dalla nascita del cinema.

The Iranian film director Mohsen Makhmalbaf publishes an ad in the newspaper looking for his next film's cast: thousands of aspiring actors and actresses will show at the auditions. Presented at the Un Certain regard section of the 1995 Cannes Film Festival on the celebration of the 100th anniversary of cinema.

Catene
Patrizia Pistagnesi
Italia 1985, 72'
[seconda puntata: Appassionatamente... "Nazzari e Sanson"]

Raffaello Matarazzo e il cinema popolare italiano degli anni cinquanta: narrato dalla voce dell'autrice, un viaggio fra film, protagonisti e testimoni. Capitolo centrale di un saggio televisivo in tre puntate dedicato a "Il melodramma nel cinema italiano" (sottotitolo), realizzato per Rai3.

Raffaello Matarazzo and the 1950's Italian popular cinema: narrated by the film director's voice, a journey between films, protagonists, and witnesses. The central chapter of a three-part TV essay dedicated to "Melodrama in Italian film" (the subtitle), made for Rai3.

Pour Renato
Jean-Marie Straub
Svizzera 2015, 8'

Dedicato al direttore della fotografia svizzero Renato Berta e in particolare al suo lavoro su *Othon* (1969) di Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

A film on the Swiss cinematographer Renato Berta and especially his work in **Othon** *(1969) by Danièle Huillet and Jean-Marie Straub.*

Mozgókép Analízis / Mozgókép Analízis 2 [t.l. Analisi filmica]
Péter Timár
Ungheria 1976, 22'

L'analisi filmica di un cinegiornale ungherese dell'epoca nazista e di una scena di folla.

The analysis of a Hungarian newsreel from the Nazi period and of a crowd scene.

Lezioni di storia 2

Lezioni di storia 2

Il cinema underground italiano e il New American Cinema (1967-2017)

un programma di Federico Rossin

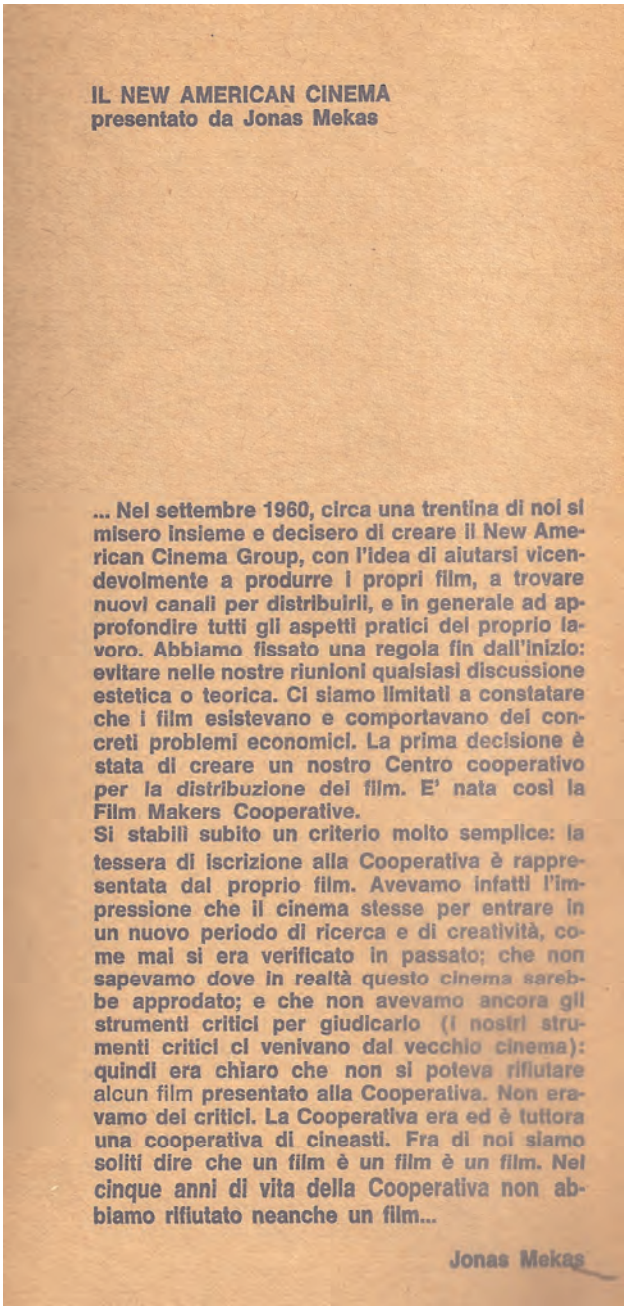
Cinquant'anni fa, a Pesaro, il New American Cinema, capitanato da Jonas Mekas, sbarcava in Italia. Il festival ne divenne uno di luoghi d'affezione e i giovani cineasti underground italiani impararono a conoscerlo, ad imitarlo o a prenderne le distanze. Mezzo secolo dopo vogliamo tornare su questo evento fondatore e provare, con le armi della critica e della storia, a raccontarla al pubblico di oggi, proponendo un doppio percorso che intreccia fra loro film dello sperimentale italiano e di quello statunitense. Opere dimenticate e da riscoprire accanto a classici studiati in tutto il mondo: un tentativo di allargare il corpus – ma senza alcuna pretesa di completezza accademica – ed al contempo una provocatoria dissimetrìa critica che vuol essere anche atto d'amore per un cinema ingiustamente considerato marginale o minore, e che si rivela essere amato e imitato dai "grandi" registi di oggi. Un confronto di forme, stili, visioni, persone, paesi: ed un confronto anche con gli spettatori del nostro presente, un'epoca in cui sorprendentemente le passioni radicali di tanti anni fa tornano a parlare, a gridare a volte...

Fifty years ago, the New American Cinema led by Jonas Mekas arrived at Pesaro, Italy. The Pesaro International Film Festival became one of its preferred hubs and the young Italian underground film-makers learned to know it, imitate it, or distance themselves from it. Half a century later, we want to go back to this founding event and try to describe it to modern-day audiences with the help of criticism and history, proposing a double trajectory that connects films from both Italian and North-American experimental cinemas. Forgotten works to be rediscovered next to classics studied worldwide: it is an attempt to broaden the corpus – without any claim to academic exhaustiveness – and, at the same time, a critical, dissymmetrical provocation that also purports to be an act of love for a cinema unfairly considered a marginal, or minor one – whereas it has proved to be loved and imitated by the 'great' film-makers of the present. A comparison of forms, styles, visions, people, and countries, as well as a dialogue with the viewers of our times, an age in which the radical passions of so many years ago are surprisingly speaking out again, at times even shouting...

Lessons in Film History 2

Italian underground film and the New American Cinema (1967-2017)

a programme by Federico Rossin



IL NEW AMERICAN CINEMA
presentato da Jonas Mekas

... Nel settembre 1960, circa una trentina di noi si misero insieme e decisero di creare il New American Cinema Group, con l'idea di aiutarsi vicendevolmente a produrre i propri film, a trovare nuovi canali per distribuirli, e in generale ad approfondire tutti gli aspetti pratici del proprio lavoro. Abbiamo fissato una regola fin dall'inizio: evitare nelle nostre riunioni qualsiasi discussione estetica o teorica. Ci siamo limitati a constatare che i film esistevano e comportavano dei concreti problemi economici. La prima decisione è stata di creare un nostro Centro cooperativo per la distribuzione dei film. E' nata così la Film Makers Cooperative.
Si stabilì subito un criterio molto semplice: la tessera di iscrizione alla Cooperativa è rappresentata dal proprio film. Avevamo infatti l'impressione che il cinema stesse per entrare in un nuovo periodo di ricerca e di creatività, come mai si era verificato in passato; che non sapevamo dove in realtà questo cinema sarebbe approdato; e che non avevamo ancora gli strumenti critici per giudicarlo (i nostri strumenti critici ci venivano dal vecchio cinema): quindi era chiaro che non si poteva rifiutare alcun film presentato alla Cooperativa. Non eravamo dei critici. La Cooperativa era ed è tuttora una cooperativa di cineasti. Fra di noi siamo soliti dire che un film è un film è un film. Nel cinque anni di vita della Cooperativa non abbiamo rifiutato neanche un film...

Jonas Mekas

The New American Cinema presented by Jonas Mekas

...In September 1960, thirty-odd of us gathered together and decided to create the New American Cinema Group with the idea of helping each other to produce our films, find new channels to distribute them and, in general, delve into the practical aspects of our work. We established a rule since the beginning: avoid any aesthetic or theoretic debate in our meetings. All we did was observe that films existed and this meant to face concrete, money-related problems. Our first decision was to create our own Cooperative centre for film distribution. The Film-Makers' Cooperative was born.
A very simple principle was soon established: the Cooperative membership card was your film. Actually, we felt like cinema was about to enter a new period of research and creativity never seen before; that we didn't know where this cinema would go; and that we still didn't have the critical instruments to assess it (our critical instruments came from the old cinema). Therefore, it was clear that no film submitted to the Cooperative could be rejected. We were no critics. The Cooperative was and still is a cooperative of film-makers. Between us, we are used to say that a film is a film is a film. We haven't rejected one film over the five years of the Cooperative's lifetime...

Jonas Mekas

Intervista a Jonas Mekas (1967)

di Lino Micciché e Bruno Torri

Nel gennaio del 1967, Lino Micciché e io ci recammo a New York per organizzare, nell'ambito della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, una Retrospettiva del "New American Cinema". Il nostro principale interlocutore fu, naturalmente, Jonas Mekas, fondatore e guida, teorica e pratica, di questo movimento, conosciuto anche come "underground" americano. Approffittando dell'occasione, gli facemmo una intervista molto lunga, di cui pubblichiamo ora un ampio stralcio. Mekas, assieme a Gregory Markopoulus, venne poi a Pesaro per partecipare alla 3a edizione della Mostra (che si svolse dal 27 maggio al 4 giugno di quello stesso anno), e qui ebbe anche modo di incontrare alcuni cineasti del nascente "underground" italiano, che aveva sempre dichiarato il proprio debito nei confronti del modello statunitense. (B. T.)

Domanda:
E lei, nel '54-55 è riuscito a trovare un gruppo di giovani cineasti interessati alle sue idee sul cinema?

Risposta:
Sì, ed è certo stato proprio grazie a «Filmculture» che abbiamo potuto far sentire la nostra voce ed esprimere il nostro programma. Ma forse i tempi non erano maturi per questo, e noi stessi non sapevamo bene da che parte cominciare. Da allora fino a tutto il '59-'60 però si sono avuti nuovi perfezionamenti della tecnica: sono state create macchine da presa leggere, più a buon mercato e più maneggevoli. Nel '59, poi, John Cassavetes ha realizzato *Shadows* e questo ha rappresentato una data importantissima per noi tutti poiché ci siamo resi conto che era possibile girare un lungometraggio con soli 15.000 dollari. *Shadows* quindi segna l'inizio del nuovo movimento. La sera stessa della proiezione Robert Frank disse: «Devo proprio fare un film anch'io», e due mesi dopo nacque *Pull My Daisy,* che è stato un altro importante passo avanti. Immediatamente dopo la proiezione di *Shadows* abbiamo creato l'«Indipendent Film Award» la cui prima edizione è del 1960.
Inoltre, abbiamo pubblicato una specie di manifesto cinematografico su «Filmculture», in cui spiegavamo il nostro programma. Questo manifesto fu molto importante; era un appello a una nuova generazione di cineasti in America, additava le direzioni da prendere e, fra l'altro, parlava del bilancio ridotto con cui era possibile realizzare i film, sfatando così i miti hollywoodiani di bilanci di svariati milioni di dollari. Poi passò un altro anno in cui sostanzialmente abbiamo parlato, riflettuto su quello che si era fatto, senza che accadesse niente di nuovo. Ma intanto fra la fine del '60 e l'inizio del '61 si era formato un bel gruppetto di cineasti che già si erano messi alacremente al lavoro, ed erano profondamente interessati a dar vita a un cinema nuovo. Abbiamo quindi tenuto la nostra prima riunione dalla quale nacque una cooperativa di cineasti. Questo nel 1961.

Questi sono tutti gli sviluppi che si sono avuti in cinque o sei anni, dal '54-'55 al '61?
Subito dopo la guerra, dal '45 fino al '52-'53, c'è stato un movimento di avanguardia, i cui film erano per la maggior parte considerati come film sperimentali. Molto di quanto abbiamo potuto fare lo dobbiamo all'aiuto di Maya Deren e, più di recente, di Amos Vogel, attualmente direttore del Festival di New York, il quale aveva creato un'organizzazione per proiettare i film. A quell'epoca risalgono i primi lavori di James Broughton, Villard Maas, Sidney Peterson, Carmen Davinos, che segnarono una tappa importante. In seguito c'è stato un rallentamento; per cinque anni, dal '54-'55 fino al '61, non ci fu nulla di nuovo.
Per tornare alla mia storia, nel '61 abbiamo organizzato una riunione di circa 20 cineasti per discutere vari problemi. Ci siamo resi conto durante questa riunione che avevamo sì intenzione di fare dei film, ma che bisognava anche occuparsi di problemi pratici, per esempio raccogliere i fondi necessari. E che bisognava non solo fare film, ma porsi anche il problema di quale sorte sarebbe spettata ai film rea-

lizzati, una volta finiti. Perciò abbiamo fondato questa organizzazione senza intenzione di discutere di problemi estetici, almeno per il momento. All'inizio si cominciò lentamente, col lavoro di piccoli comitati incaricati di studiare le possibilità di finanziamento, di proiezione e di distribuzione dei film. Studiammo gli aspetti degli investimenti commerciali e adottammo il sistema di investimenti off Broadway, completamente diverso da quello di Hollywood: società a responsabilità limitata, che ci attirarono subito i favori di coloro che poi ci hanno aiutato. Col passar del tempo, nel '61–'62 quei registi che non volevano fare un taglio netto con Hollywood non si sono conformati alle nostre decisioni, come Shirley Clarke ad esempio. Cominciò il suo film, *The Connection,* e poi lo affidò a un altro distributore, più importante; lo stesso accadde con Lionel Rogosin. Ma in realtà questi tentativi fallirono. Sebbene avessimo deciso di creare un nostro centro di distribuzione, non tutti i registi se ne servirono. Quelli che si interessavano a un cinema molto particolare, personale, di avanguardia, ai limiti del movimento, quelli che non avevano niente da perdere, che non avevano alcun interesse a Hollywood, gli estremisti in un certo senso, si misero insieme e formarono un gruppo a sé; da questo piccolo gruppo compatto di estremisti si sviluppò un «clima». Si sviluppò lentamente, poi cominciò a crescere attraverso non poche difficoltà, perché fin dall'inizio rifiutò l'idea che si potesse essere condizionati da sistemi prestabiliti di finanziamento e di distribuzione. Si riteneva indispensabile trovare da soli modi completamente nuovi, che rispondessero alle nostre esigenze. Così, ogni volta che facevamo un film, noleggiavamo le sale di proiezione e creavamo i nostri centri di distribuzione. Nel 1964 era insomma già evidente che avevamo rotto con ii passato. Nel frattempo gli esponenti del cosiddetto «middle cinema» – così era chiamata a quell'epoca la scuola di New York – cioè la prima Shirley Clarke, Lionel Rogosin, Morris Engel, Sidney Meyers ed altri ancora venivano rifiutati da Hollywood e, dal momento che non volevano unirsi a noi, rimasero con le mani legate: seguitarono per la loro strada, dicendo che se la sarebbero cavata senza l'aiuto di nessuno. Il risultato è che Morris Engel non fa un film, da otto anni; che negli ultimi tre anni nessuno ha voluto appoggiare Shirley Clarke; Sidney Meyers non ha fatto un film per otto-nove anni; e che a Lionel Rogosin ci sono voluti sei anni per realizzare il suo ultimo film, reso poi possibile solo dal fatto che egli dispone di un certo reddito personale. Comunque anche se hanno fatto qualcosa, non hanno avuto nessuna distribuzione: Hollywood non li ha giudicati abbastanza interessanti. In ogni caso l'assenza di questi registi dalla nostra cooperativa è stata una delle ragioni per cui, negli anni passati, la nostra organizzazione fu costretta a sviluppare più l'aspetto sperimentale che quello commerciale. Ho spesso ripetuto a Shirley Clarke, e ad altri: «Stiamo insieme, istituiamo un fondo comune e stabiliamo due direttive, una di tipo commerciale e un'altra di tipo sperimentale». Se mi avessero dato retta, a quest'ora il nostro centro avrebbe una dimensione commerciale. Solo adesso stiamo cercando di risolvere anche il problema della diffusione commerciale. La primavera scorsa, per esempio, sono riuscito a convincere Shirley Clarke e Rogosin a ricominciare daccapo, anche se in ritardo; il loro centro di distribuzione avrebbe studiato con noi i problemi della distribuzione commerciale.

C'è un criterio di giudizio nell'ammissione dei film alla cooperativa o accettate qualsiasi film?
Sì, non abbiamo nessun diritto di emettere giudizi sui film. Su quale base, poi, potremmo decidere se uno è o non è un regista? Il film è il migliore passaporto, è la tessera d'ammissione a membro. Perciò nessun regista e nessun film sono mai stati rifiutati durante i quattro anni di esistenza della cooperativa. Una volta entrato nella cooperativa, il film viene proiettato almeno una volta pubblicamente, in una delle nostre sale o alla Cineteca; dopo essere stato presentato, comincia a vivere veramente, se così si può dire, o si «ritira». Se il film non presenta alcun interesse, nessun vuole rivederlo, viene dimenticato, e quindi questa è la prima o l'ultima volta che viene proiettato. Se invece presenta delle qualità, allora qualcuno lo richiederà, ci saranno delle recensioni; oppure un regista che assiste alla proiezione o io stesso suggeriamo di proiettarlo in provincia, dove abbiamo dei programmi. Lo presentiamo, e poi, lo facciamo vedere di nuovo alla Cineteca; comincia così a vivere una vita propria. Quindi ogni film di valore si afferma da solo, anche se cerchiamo di aiutare perfino il film che secondo noi non ha niente di interessante. Gli offriamo un'occasione, spesso due. C'è una specie di selezione naturale, nel senso che è operata anche dal pubblico che fa convergere l'attenzione sul film. A volte però agiamo diversamente; quando per esempio venne proiettato per la prima volta *Chelsea Girls* alla Cineteca, pochissimi vennero a vederlo; nonostante il film sia rimasto in programma per dieci giorni fu completamente ignorato o la maggior parte della gente pensò che si trattasse solo di un altro film di Warhol. Fui proprio io invece a credere nell'importanza del film, in ciò che lo rendeva così diverso dai soliti film

narrativi. Scrissi perciò una recensione sul «Village Voice». Raccolsi quindi altri giudizi di critici e cineasti come Shirley Clarke ad esempio. Abbiamo ciclostilato o stampato questi giudizi e abbiamo riproiettato il film. Due settimane dopo, quando la gente aveva cominciato a leggere, a discutere il film, a pensare che in fondo poteva valere la pena vederlo, lo proiettammo alla Cineteca per la seconda volta: tutti lo trovarono molto interessante.

Quindi lei riconosce, e ce ne ha dato un esempio, la funzionalità, l'efficacia di un certo tipo di pubblicità, anche per il cinema «underground»?
È necessario educare il pubblico attraverso il cinema. Il nuovo cinema è, in questo senso, molto efficace; però a volte è necessario preparare il pubblico ai nuovi valori che il film presente. In altri termini si tratta di operare per una nuova educazione del pubblico.
Quello che c'è di veramente in comune fra i nostri registi, è la massima libertà d'impiego delle tecniche. Sta in questo la differenza fra tutti gli altri distributori e quelli del nuovo cinema. Ci sono registi che non si rivolgerebbero a noi perché pensano che i film distribuiti dalla cooperativa non siano lavori da professionisti. Eppure in un certo senso, siamo noi i veri professionisti. I professionisti ufficiali, riconosciuti, invece, non sono dei veri professionisti poiché non sono liberi di usare tutte le tecniche, e a volte neppure le conoscono. In tale senso il nuovo cinema americano potrebbe essere veramente chiamato un secondo cinema. Esiste cioè un tipo di cinema, iniziato da Lumière e, per quanto riguarda i risultati estetici, da Griffith ed Ejzenstejn, che è durato fino a Orson Welles e Godard. Ora invece inizia un nuovo cinema, la cui estetica è stata delineata nel libro di Stan Brankhage, «Metaphores on vision» (Metafore sulla visione), che noi consideriamo il testo teorico più importante sul cinema dopo quelli di Ejzenstejn.

La sua posizione nei confronti del cinema tradizionale e ufficiale sembra piuttosto distruttiva. Non accetta niente di questo cinema?
Finora abbiamo parlato dell'aspetto tecnico, ma dovrei ripetere le stesse cose se parlassi del contenuto. Dal nostro movimento è nata una nuova generazione. La generazione cinematografica beat rappresentò la negazione di alcuni valori, il che significava, una prima rottura. Ma già esiste oggi un'altra generazione sviluppatasi dai beat, che non si limita a negare, ma si sente completamente e positivamente libera, perché in possesso di un complesso di valori del tutto opposti a quelli della generazione che detiene il potere. Questo è lo spirito della maggior parte dei nuovi film. La nostra posizione è distruttiva dal punto di vista del capitalismo, del cinema ufficiale, ma è costruttiva dal nostro punto di vista. In realtà noi oggi siamo i soli in America a essere impegnati, nella vita.

Ma almeno lei, personalmente, riconosce il valore di alcuni autori nella storia del cinema, dagli inizi a oggi?
Noi rispettiamo diversi registi, diverse tendenze: esiste per un esempio una tendenza di tipo, per così dire, decorativo: Sternberg; la tendenza opposta è quella rappresentata da Rossellini; poi bisogna ritornare a Griffith e Lumière, a Dziga Vertov, a Cocteau, a Buñuel.

Lei ritiene importanti alcuni dei registi americani che gravitano attualmente attorno a Hollywood con una certa indipendenza come Stanley Kubrick?
Secondo noi, nessuno di loro sta facendo alcunché di valido. Anche se Kubrick fa dei film di protesta, li fa all'interno del sistema; non fa che contribuire a sorreggerlo perché, criticando il sistema, in un certo senso, permette che del sistema si possa dire tutto il bene che si vuole: la sua non è una critica totale, è una critica di compromesso. Ora il problema è che il sistema non va modificato, ma rovesciato; e perciò attaccato in quelli che esso affermava come suoi valori. Dovrebbe cioè esserci una completa negazione dei valori, perché, oggi come oggi, non c'è altro mezzo per cambiare la società.

Per chiarire meglio, vorremmo sapere cioè se lei vede un rapporto fra il cinema «underground» e i movimenti artistici quali l'op e il pop, la musica elettronica, la scrittura automatica, il Living Theatre, tutti i movimenti culturali e artistici che ritengono necessario rifiutare il linguaggio comune, perché accettando il linguaggio comune dei mezzi di comunicazione si finisce con l'accettare il sistema ufficiale che quel linguaggio ha espresso.
All'interno dell'«underground» esistono diversi movimenti. Noi abbiamo parlato di circa duecento cineasti; ma esiste anche un piccolissimo gruppo, generalmente formato da giovanissimi, dai diciotto ai

ventidue anni paragonabile a un'opposizione in seno all'«underground» stesso: Non sono più la generazione del Living Theatre o di William Burroughs, o di Ginsberg, sono molto più giovani. È una generazione che vive intensamente l'esperienza della droga e, in specie dell'LSD; ma in realtà non crede nella droga, crede solo nello sviluppo della coscienza. È questa la generazione di un regista come John Cavanough, per esempio. Questi giovanissimi cineasti sono profondamente interessati alla religione, o almeno ad un approfondimento in direzione mistica e hanno completamente assimilato o accettato le tecniche di Brakhage, Markopulos e Mary Menken; non è il «narrare» in sé che li interessa; la loro è una tendenza successiva all'action painting, mentre molti dei cineasti nel cinema «underground» sono ancora impegnati notevolmente in quello che Brakhage avrebbe definito l'action painting. La maggior parte di questi giovani non lavora da nessuna parte, in nessun ufficio, non crede in nessun lavoro di tipo professionale. Sopravvive, arrangiandosi in un modo o nell'altro, vivendo con gli amici, con i loro genitori; hanno bisogno di molto poco per vivere; hanno anche un atteggiamento particolare nei confronti del cibo, di tipo macrobiotico: l'alimento di base è il riso, e così bastano dieci cents al giorno per vivere. Io stesso ho passato quattro mesi nel movimento «macrobiotico». Pensano di essere dei frammenti iniziali di un millennio completamente nuovo — ecco perché il nostro ufficio di New York si chiama «Millenium» — siamo alla fine dell'era cristiana e stiamo entrando in un'era che non ha ancora i suoi santi. Considerano Burroughs e altra gente molto importante, ma a volte danno l'impressione di fare ancora parte dell'establishment.

Sono in qualche modo da collegarsi al movimento studentesco di Berkeley, ad esempio?
In certo modo sì. Tuttavia va specificato che anche nell'ambito di questa generazione ci sono due orientamenti: uno è quello di non assumere alcun atteggiamento politico, l'altro invece è caratterizzato dalla volontà di intraprendere un'azione a livello politico; ma nel farlo questi giovani non sono guidati da idee politiche, piuttosto si rifanno al tipo di vita che ho descritto, e automaticamente negano e considerano del tutto inaccettabile il modo di vita e le idee che le autorità universitarie cercano di imporre. Le loro reazioni sono spesso ingenue o forse irrazionali, poiché si limitano a protestare; ma sono molto importanti, perché stanno effettivamente smuovendo il paese.
La funzione politica del movimento
Noi pensiamo di essere l'unico cinema impegnato in America, oggi; c'è chi intende ancora l'*impegno* nel senso di Sartre, di Camus, o di Lenin, o di Mao, o di Fidel, ma questo, più che impegno, lo definirei una forma di passività attiva, poiché si muove nell'ambito di alternative su analoghi processi di logica politica, magari avversi tra loro ma accomunati da una medesima *chiarezza* nel definire l'oggetto del discorso politico. Invece non è affatto vero che non avere le *idee chiare* dal punto di vista politico significhi essere disimpegnati. Ci sono tipi di impegno più profondo, a livello umano, di cui non sempre si è consapevoli. È appunto questo tipo di impegno che sta cominciando a emergere solo ora, e che già sta dando i suoi frutti e non solo negli Stati Uniti. L'anno scorso, ad esempio, grazie ad un'agitazione studentesca apparentemente anarchica, è stato possibile ottenere il riesame della legge sulla coscrizione obbligatoria.

Ma lei pensa sia possibile per voi partecipare alla vita politica ufficiale, dando il voto e decidendo su dei fatti obiettivi?
No. Io non voto, per esempio, e pochissimi di noi votano, perché ci sembra inconcepibile l'alternativa tra i vari candidati; ma stiamo incoraggiando Ginsberg a presentarsi alle elezioni per il Senato, o per altre cariche. Altri lo seguiranno. Così avremo alcuni dei nostri sui quali fare veramente affidamento. Il giorno in cui Allen Ginsberg si presenterà candidato, sarà eletto, con una grossa maggioranza, a qualsiasi carica egli desideri. A questo punto potremo votare, e servirà a qualcosa.
Non ritiene che ci sia un pericolo nella vostra azione, nel vostro modo di concepire l'arte: il pericolo di una ribellione, tutta e solo privata, la tentazione di salvarsi da soli, la fuga dalla realtà come fuga della responsabilità, il rischio di fare delle isole di cultura senza incidere veramente sulla situazione?
No, pensiamo proprio il contrario; abbiamo superato la fase in cui pensavamo di poter salvare solo noi stessi e nessun altro. Era il periodo in cui Allen Ginsberg aveva lasciato gli Stati Uniti per recarsi in India, nel Vietnam, in una parte della Cina; allora cercava effettivamente di salvare se stesso, perché pensava: «Se non sono capace di salvarmi, e di formare me stesso, non sarò in grado di salvare gli altri». Solo quest'anno, chi era andato in India, in Giappone, nel Messico, nell'America del Sud sta tornando negli Stati Uniti, dopo aver acquisito una grande esperienza e conoscenza. E d'altro canto c'è il movi-

mento studentesco. Se volessi veramente salvare solo me stesso, me ne andrei su una montagna: mi siederei sulla riva del fiume a osservare l'acqua che scorre. Ma invece mi impegno in lotte e progetti comuni, come ultimo *Shoot Your Way Out,* un progetto su scala nazionale che dobbiamo portare a termine. Certamente il progetto avrà delle conseguenze, delle ripercussioni molto importanti: sono sicuro che i negri avranno finalmente a disposizione un nuovo strumento per protestare, per fare quello che desiderano. Il nostro è solo uno stimolo, poi andranno avanti da soli, anche se dovranno servirsi dei fucili e non delle macchine da presa. D'altro canto, l'unico modo per salvare se stessi è quello di salvare tutti, quindi dobbiamo salvare tutti, non solo negli Stati Uniti, ma tutti i paesi, anche quelli dell'Est.

Lino Micciché and Bruno Torri interview Jonas Mekas(1967)

In January 1967, Lino Micciché and I went to New York to organize a Retrospective on the New American Cinema for the Mostra Internazionale del Nuovo Cinema/Pesaro International Film Festival in Italy. Naturally our main interlocutor was Jonas Mekas, the founder and theoretical and practical guide of this movement, also known as American "underground." We made the most of the opportunity and realized an extensive interview with him, from which we now publish a large excerpt. Along with Gregory Markopoulos, Mekas then came to Pesaro and took part in the 3rd edition of the Mostra that took place May 27th through June 4th. On this occasion, he met a few film-makers of the rising Italian "underground," who had always declared they owed to the US model. (B.T.)

So in 1954-55 you managed to find a group of young film-makers who were interested in your ideas about film?

Yes, I did, and precisely thanks to **Filmculture** *we could make our voices heard and our programme known. Perhaps the time was not ripe for this, even we did not know the first thing about it. However, from then until 1959-60, there were new technical improvements: lighter cameras were made that were also cheaper and easier to handle. In 1959, John Cassavetes also made* **Shadows** *and this was a milestone for us, because we realized that you could make a feature-length film with just 15,000 dollars. In fact,* **Shadows** *marks the beginning of the new movement. On the night of the screening, Robert Frank said, "I must make a film too," and two months later* **Pull My Daisy** *was there – another important step forward. Immediately after the screening of* **Shadows**, *we created the "Independent Film Award," that first ran in 1960.*

Also, we published a sort of cinematic manifesto in **Filmculture**, *where we expounded our programme. This manifesto was crucial: it called on a new generation of film-makers in America, it pointed at the directions to follow and, among others, discussed how you could make films with a low budget, thus dispelling the Hollywood myths of several million dollar budgets. Another year went by in which basically we talked and reflected on what we had done, but nothing new happened. But then, between late 1960 and early 1961, a large group of film-makers had now formed and were actively working. They were deeply interested in giving life to a new cinema. There was our first meeting, from which a film-makers' cooperative was born. This happened in 1961.*

All of this happened in five-six years, from 1954-55 to 1961?

Soon after the war, from 1945 through 1952-53, there was an avant-garde movement. Most of their films were considered experimental. We owe much of what we could accomplish to Maya Deren and, more recently, Amos Vogel, the current director of the New York Film Festival, who had founded a film society. The early works of James Broughton, Villard Maas, Sidney Peterson, and Carmen Davinos date back to those years and marked an important step. Things slowed down afterwards; for five years, 1954-55 through '61, there was nothing new.

Going back to my story, we organized a meeting of twenty-odd film-makers in 1961 to discuss several issues. During the meeting, we realized that we did want to make films, but we had to deal with practical problems, such as raising the funds. And that you didn't only have to make the film, but also think of what would happen once the film was made and completed. This is why we founded this organization and didn't want to discuss aesthetics, at least for a while. We began slowly, with small committees at work to find possible sources of film financing, projection, and theatrical release. We studied aspects of commercial investments, and we adopted the off-Broadway investment system, completely different from the Hollywood system: limited liability companies, that soon attracted those who would help us later. As time went by, film-makers who didn't want a clean cut from Hollywood did not conform to our decisions, e.g. Shirley Clarke in 1961. She started her film, **The Connection**, *and then gave it to another, more important distributor; the same happened with Lionel Rogosin. In fact, those were failed attempts. Even though we had decided to create our own distribution centre, not all film-makers would use it. Those who were interested in a peculiar, personal, avant-garde cinema, those at the margins of the movement, those who had nothing to lose, who had no interest at all in Hollywood, the extremists in a sense, gathered together and formed a group of their own; from this small, compact group of extremists a 'mood' developed. It developed slowly, then began to grow among not a few difficulties, because ever since the beginning the idea of being influenced by pre-established financing and distribution systems was rejected. Finding brand-new approaches that met our needs was deemed indispensable. Therefore, whenever we would make a film, we'd rent projection rooms and create our own distribution centres. In short, our break with the past was already evident in 1961. Meanwhile, the representatives of the so-called "middle cinema," as was called the New York School at the time, i.e. the early Shirley Clarke, Lionel Rogosin, Morris Engel, Sidney Meyers et al. were still rejected by Hollywood and, since they wouldn't join us, were bound hand and foot. So they pursued their own way, saying they would manage without the help of anyone else. The result is that Morris Engel hasn't made a film for eight years; over the past three years, no one has supported Shirley Clarke; Sidney Meyers hasn't made films for eight, nine years; and Lionel Rogosin took six years to realize his latest movie, a feat only made possible by the fact that he has a certain kind of personal income. Even when they did do something, they had no distribution at all: they weren't interesting enough for Hollywood. Anyway, the absence of these film directors in our cooperative was one of the reasons why, over the past few years, our organization was obliged to focus on the experimental side rather than the commercial. I have often repeated to Shirley Clarke and some others, "Let's be together; we establish a basket fund and two directives, a commercial one and an experimental one." If only they had listened to me, by this time our society would also have a commercial dimension. Instead, we are now trying to resolve the problem of commercial circulation too. Last spring, for example, I managed to convince Shirley Clarke and Rogosin to start all over again, even if out of time; their distribution organization would analyse with us the problems affecting commercial distribution.*

Is there an appraisal criterion to admit films in the cooperative, or are all films accepted?
We don't have a right to judge films. And then, based on what could we decide whether you are a film-maker or not? The movie is the best passport, it is your membership card. Therefore, not a film-maker and not a film were rejected during the four years of the cooperative's lifetime. Once a film is accepted into the cooperative, it is screened publicly at least once in one of our rooms or at the Film Archive; after the presentation, either it begins to live for real, so to say, or it 'withdraws.' If the movie presents no elements of interest, if no one wants to watch it again, then it becomes forgotten; so this is its first or last projection. If, instead, it bears some qualities, then someone will ask for it, and review it; or else some film-maker who saw it at the screening, or myself, suggest a screening in the province, where we hold programmes. We present it there, and then again at the Film Archive; this way, the film takes on a life of its own. Any film of some value asserts itself, even though we also try to help films that, in our opinion, are not interesting. We offer them a chance, often two. There is a sort of natural selection, meaning that the audience too plays a role, channelling the attention onto a film. At times, we do differently: for example, when **Chelsea Girls** *was screened at the Film Archive for the first time, very few people came; despite the film ran for ten days, it was completely ignored, or most of the people thought that it was just another film by Warhol. I, instead, believed in the importance of the film, in what made it so different from the usual narrative films. I wrote a review in* **The Village Voice**. *Then I collected more opinions from critics and cineastes, such as Shirley Clarke. We cyclostyled or printed these, and re-screened the film. Two weeks later, when people had begun to read, discuss the film, and think that in the end it was worth seeing, we projected it at the Film Archive for the second time: everyone found it very interesting.*

So you recognize – you just gave us an example – that a certain kind of publicity, including ad-hoc 'underground film,' is effective?
It is necessary to educate the audience through cinema. In this sense, the new cinema is very effective; however, at times the audience needs be prepared to the new values that the film presents. In other words, you need to work for a new education of the audience.

What our film-makers really share is the maximum freedom in the use of techniques. There lies the difference between all other distributors and those working in the new cinema. And yet, in a sense, we are the true professionals. Official, acknowledged professionals are not true professionals because they are not at liberty to use all of techniques, they don't even know all of them. In this sense, the New American Cinema could really be called a second cinema. I mean, there is a type of cinema launched by Lumière and, as far as the aesthetic aspects are concerned, by Griffith and Eisenstein, that has lasted until Orson Welles and Godard. Now, instead, a new cinema has begun whose aesthetics was outlined in Stan Brakhage's book **Metaphors on Vision**, *which we deem the most important theoretical text on film after those of Eisenstein.*

Your position on conventional, official cinema seems quite negative. Do you accept nothing of this cinema?
We have been discussing the technical aspect so far, but I'm bound to repeat the same things if we do content. A new generation came out from our movement. The beat film generation represented the denial of certain values, which meant a first break-up. Today, a new generation, stemming from the beatniks, does not confine itself to denying. They feel completely, positively free, because they are based on a system of values opposed to those of the generation that holds power. This is the spirit of most of new films. Our position is negative from the point of view of capitalism, mainstream cinema, but is constructive from our point of view. Today, we are actually the only ones who are committed, in America.

At least do you, personally, acknowledge the value of some directors in film history, from the beginnings to date?
We respect several film directors, several trends: for example, there is a decorative tendency, so to speak: Sternberg; and the opposite tendency, represented by Rossellini; then you have to go back to Griffith and Lumière, Dziga Vertov, Cocteau, Bunuel.

What is your consideration of some of the American film directors currently gravitating around Hollywood but with a certain amount of independence, such as Stanley Kubrick?
In our opinion, none of them is doing a good job. Kubrick makes protest films, but he does so inside the system. He does nothing but support it, because in a sense, criticizing the system also allows speaking well of the system: his is not total criticism, it is a criticism of compromise. Now, the problem is that the system should be not changed but overturned, and therefore attacked in those that it promotes as its values. I mean, those values should be thoroughly denied, because, as of today, there is no other way to change society.

For the sake of clarity, we would like to know if you see a connection between 'underground film' and artistic movements such as op and pop, electronic music, automatic writing, Living Theatre, all those cultural and art movements that find necessary to reject shared language because if you accept the shared language of the media you end by accepting the official system that expressed that language.
Inside 'underground,' several movements can be found. We have been speaking of nearly two hundred film-makers; but there is a tiny group, composed of generally very young people – eighteen to twenty-two years of age – that forms an opposition within 'underground.' They are not the generation of Living Theatre or William Burroughs, or Ginsberg, they are much younger. It's a generation that experiences drugs intensely, namely LSD; but they don't believe in drugs, they only believe in the development of conscience. It is the generation of a film-maker like John Cavanaugh, for example. These very young cineastes are deeply interested in religion, or at least in dealing thoroughly with mysticism, and have absorbed or accepted the techniques of Brakhage, Markopoulos, and Mary Menken. They are not interested in storytelling per se; their work is the next step after action painting, whereas many among underground film-makers are still very much dealing with what Brakhage would define action panting. Most of these young authors don't work anywhere, in any office; they don't believe in any job of professional type. They manage, getting by in some way

or other, living with friends, or their parents. They need very little to live, and also have a particular approach to food, i.e. macrobiotic food: rice is a staple, so you only need 10 cents a day to live. I too spent four months in the 'macrobiotic movement.' They think they are the initial pieces of an utterly new millennium – this is why our New York office's name is "Millennium" – like we are at the end of the Christian era and we're about to enter an era with still no saints. Burroughs and other people are very important for them, but at times they seem to be part of the establishment.

Are they connected in any way to the Berkeley student movement, for example?
They are, in some way. However, note should be taken that, within this generation, two orientations can be detected: one is not to take any political stance, the other instead is willing to be politically involved. Even when they do, they are not guided by political ideas but rather take inspiration from the above-described type of life, automatically denying and rejecting the lifestyle and ideas that university authorities try to impose. Their reactions are often naïve or perhaps irrational, because all they do is protest; but they are very important, they're actually turning over the country.

The political function of the movement
We believe we are the only committed cinema in America today; there are those who still intend **commitment** *like that of Sartre, Camus, or Lenin, or Mao, or Fidel. However, more than commitment, I would define it as a form of active inactiveness, because it operates within alternatives on analogous processes of political logic, which may be antagonistic but share the same* **clarity** *when it comes to defining the object of the political discourse. On the contrary, it's not at all true that having* **no clear ideas** *in political terms equals being morally disengaged. There are types of deeper commitment, on the human level, of which you're not always aware. This type of commitment is precisely beginning to surface and to bear fruit, not only in the US. Last year, for example, thanks to an apparently anarchic student action, the appeal for reconsideration of the conscription law was made possible.*

But do you think that it is possible for you all to take part in the official political life, cast your votes, and decide on given facts?
No. For instance, I don't vote. Very few among us do, because the alternative between the candidates seems unconceivable to us. However, we are encouraging Ginsberg to run for the Senate or other offices. More will follow him. This way, there will be a few of 'our men' on whom to rely seriously. The day Allen Ginsberg runs as candidate and is elected, with a large majority, for any office he likes, then at that point we can vote, and it will mean something.

Don't you think there is some danger in your action, in your way of conceiving art, like the danger of an entirely, and only, private rebellion, the temptation to save yourself on your own, escaping from reality as escaping from responsibility, and the risk of creating isles of culture that don't really affect the situation?
No, we think the opposite; we are now beyond the phase in which we thought we could only save ourselves and none other. That was the period when Allen Ginsberg had left the United States to go to India, Vietnam, some parts of China; then, he would actually try to save himself, based on the thought: "If I can't save myself, and educate myself, then I can't save the others." Only this year, those who had gone to India, Japan, Mexico, or South America are coming back in the USA, after having acquired great experience and knowledge. And then, we have the student movement. If really all I wanted was save myself, then I would go to a mountain: I would sit by the river and watch the water flow. Instead, I'm committed to shared fights and projects, like our latest, **Shoot Your Way Out**, *a national-scale project that we have to bring to completion. The project will certainly bear very important consequences, repercussions: I am sure black people will finally get a new instrument with which to protest, and do whatever they want to do. Ours is just a stimulus, after which they will go on on their own, even if they have to resort to guns and not to movie cameras. On the other hand, the only way to save yourself is to save everyone. Therefore, everyone must be saved, not only in the United States but in all other countries, including in the East.*

Intervista alla Cooperativa Cinema Indipendente (CCI)

Cinema & Film, nn. 7-8, primavera 1969

Adriano Aprà

Al contrario delle altre, questa è un'intervista "di gruppo", in quanto riteniamo altrettanto importante la vostra politica di gruppo che la vostra attività come singoli autori. Vorremmo sapere, per cominciare, se la Cooperativa esiste ancora in quanto tale.

Massimo Bacigalupo: Si tratta solo di una questione di termini. È successo un fatto, e cioè che la Cooperativa a un certo punto si è liberata da alcune sovrastrutture iniziali. Come sapete, la C.C.I. era nata a Napoli, in fondo come una istituzione a priori, e non poteva quindi prevedere quelle che sarebbero state le sue reali necessità; comunque, come è apparso più tardi, poneva gravi pregiudizi al funzionamento effettivo della distribuzione e del lavoro degli autori in quanto ci dovevamo portare dietro un sistema burocratico che sarebbe potuto servire se il giro della Cooperativa fosse stato quello di una casa di produzione qualsiasi, ma che invece era assolutamente assurdo con un lavoro come il nostro, completamente non redditizio o quasi; allora, molto semplicemente, questa cosa è stata mandata a monte. Noi restiamo gli stessi, comunque, e anche i criteri operativi rimangono gli stessi.

Gianfranco Baruchello: Non è che la Cooperativa non esista più; non esiste più una bardatura giuridica che ci eravamo dati e che credevamo fosse utile all'inizio e che poi abbiamo semplicemente abbandonato in modo libertario, scegliendo un tipo di collaborazione al di fuori di uno schema che è controllato dallo stato, che esige delle pastoie incredibili di ordine amministrativo, fiscale, ecc.; per non morire soffocati da tutto questo e fare l'avanguardia all'insegna del collegio dei sindaci, abbiamo abolito questa struttura soltanto in questo senso. E il gruppo ne esce rafforzato, dalla morte di questa sclerotica costruzione fasulla che era la Cooperativa secondo le leggi italiane.

Alfredo Leonardi: Una volta Adamo Vergine ha con molta acutezza precisato il senso del nostro gruppo, e cioè che il fatto di lavorare insieme ha alla lunga portato degli effetti positivi, oltre che naturalmente nel campo distributivo, anche in campo prettamente artistico; il fatto di essere a contatto, di vedere i nostri film, di rinunciare a priori a delle scelte, a costruire dei campi contrapposti, ha portato ad una strana e molto utile osmosi per cui ci sono delle specie di vibrazioni comuni che sostengono il lavoro di tutti, e non è solo un fatto pratico, è proprio un fatto di intesa, di aiuto, di sintonia che facilita il lavoro di tutti, obiettivamente, facendoci rendere conto che non lavoriamo isolati, ma che c'è una serie di richiami continui che ormai all'interno del nostro gruppo si stanno moltiplicando sempre di più, per cui diventa anche molto piacevole e divertente lavorare.

Baruchello: Stiamo infatti completando un film collettivo. Quindi non è soltanto pura teoria. Al tempo stesso, questa specie di rapporto più stretto che va instaurandosi tra di noi ha rappresentato la linea di frattura con qualche frangia del nostro gruppo che ci ha lasciato, che non ha funzionato, che in fondo non opera.

Vorrei chiedervi perché avete rifiutato una tavola rotonda limitata ad alcuni "autori" da noi prescelti e avete invece voluto una riunione non ristretta, anche se con la presenza di quelli fra voi che ci stavano più a cuore. Si tratta di una sfiducia nelle opere, nel concetto di autore, a favore casomai di una poetica di gruppo?

Leonardi: In realtà c'è qualcosa in più di una poetica di gruppo. Il termine "poetica di gruppo" mi è estremamente oscuro, e il massimo che potrei accettare in questa direzione è un tipo di scelte operative che ci sono comuni, scelte pratiche che non riguardano i penchants espressivi di ognuno di noi. È un fatto molto programmatico, che naturalmente sottintende una serie di scelte vitali, diciamo pure

morali, che accomunano il nostro atteggiamento nel fare questo di fronte a tutta una struttura sociale. Però io penso che in generale occasioni come questa di "Cinema & Film" sono di scarsissimo interesse se si limitano a fare un discorso di autore, che appunto è un discorso molto vecchio, un discorso estremamente ristretto che isola innanzitutto l'individuo e poi alcune caratteristiche dell'individuo, e non la totalità dei suoi atteggiamenti. Una tavola rotonda come questa mi interessa in definitiva perché mi permette di incontrare degli amici che non vedo da tempo...

Antonio De Bernardi: È molto importante questo. Per me, per esempio, che sono così periferico, proprio spazialmente, è molto importante aver potuto trovare a Roma degli amici. Non sono solo parole, sono cose molto vere. Proprio perché a Torino si vive male – forse si vive male in tutto il mondo, non so, anche a Roma – però è molto importante avere dei legami, sentire che c'è qualcos'altro fuori, che il mondo non è soltanto Torino... mentre a volte può succedere così, stando a Torino ci si sente un po' morire... E poi mi sembra molto importante che dei film fatti a Torino possano essere visti anche da altre parti. Torino è talmente lontana da Roma... Insomma, per me è un miracolo che ci siano persone come loro con le quali poter stare insieme. Ecco, questa è la Cooperativa. Ma poi mi piacerebbe anche parlare dei film...

Baruchello: Noi siamo caratterizzati da un rifiuto di certe strutture e dall'aver scelto, noi, un altro tipo di strutture che sono senz'altro le più scomode, le più assurde, le meno remunerative. Forse sarebbe interessante parlare di queste strutture, delle difficoltà che troviamo, dell'assoluta incapacità di tutti gli organismi ufficiali e anche della stampa di accettare questa nostra posizione, di capirla, di darci una mano, addirittura di instaurare un colloquio simpatico, come quello che voi stasera volete instaurare qui, in questa sede. Perché nessuno proietta i nostri film? Perché nessuno li vuole vedere? Perché la RAI-TV fa un servizio su di noi e poi qualcuno lo abolisce perché dà fastidio anche in via Teulada? Perché la gente si interessa, al massimo, al fatto che un "pittore" faccia del cinema, come avviene nel mio caso?

È evidente che voi rientrate grosso modo, in quello che si può chiamare "nuovo cinema"; e se si può parlare di nuovo cinema, credo si possa parlare anche di "per chi"; a questo punto, mi interessa sapere cosa fate per poter far circolare le vostre opere più di quanto circolino oggi e, in particolare, in che rapporto vi ponete con una serie di fatti, che vanno dalla scissione dell'ANAC alla creazione di cooperative come la "21 marzo" alla istituzione dei "Cinegiornali liberi" fino alle attività cinematografiche del Movimento Studentesco, fenomeni che fanno tutti parte di una agitazione generale tendente a rinnovare il contesto in cui il cinema si trova ad agire e il pubblico che lo percepisce.

Leonardi: Una cosa che può fuorviare è l'accomunare fenomeni molto diversi. È chiaro che se c'è un gruppo di giovani che si uniscono in una Cooperativa per fare dei film vecchissimi, a noi non ce ne importa niente; però se ci sono dei cinegiornali liberi, i quali agiscono con uno spirito e in condizioni che sono uguali alle nostre, evidentemente noi siamo fratelli, è chiaro che c'è una obiettiva analogia che ci porta operativamente più o meno nelle stesse direzioni e può portarci anche a una collaborazione. Non per niente quando siamo stati convocati a casa di Zavattini, che voleva proporci di realizzare dei cinegiornali liberi, la cosa non ci ha sorpreso: le scelte di tipo generale che lui si proponeva noi già le facevamo da due anni, e avevamo anche superato lo stato di gemmazione che che lui si proponeva, riunendoci in un gruppo e distribuendo le nostre opere, cosa che lui ancora non ha fatto (e sembra che questo sia il grosso punto debole del meccanismo). Quanto al Movimento Studentesco, i suoi problemi sono del tutto diversi, perché il M.S. non vuole fare del cinema politico, vuole fare della politica; il cinema è solo uno dei tanti strumenti che possono propagandare una certa parola d'ordine; o almeno, questo dovrebbero fare, perché per esempio i cinegiornali del M.S. di Roma – i due che ho visto – sono, a mio personalissimo avviso, degli esperimenti falliti, anche nel senso di una parola d'ordine, perché sono confusi e di retroguardia rispetto alla problematica attuale del M.S. Il M.S. ci può interessare a livello globale, ma è difficile stabilire con esso dei rapporti di lavoro, perché è difficile, almeno per me, far coincidere il tipo di ricerche mie, che sono molto personali, con la tematica giustamente collettiva del M.S. Peraltro, c'è un gruppo di cineasti di Torino, Ferrero e gli altri, che stanno lavorando col M.S. e mi auguro che facciano delle cose interessanti.
De Bernardi: Ma noi stiamo qui, non per parlare di altre cose, i cinegiornali ecc., ma dei nostri film.

Quando io dicevo quella cosa "pietosa" di me a Torino, beh, stavo parlando dei miei film, e chi capisce capisce, chi non capisce vuol dire che non ha buona volontà, e allora capisce altre cose; mi sembra molto semplice, no? Noi in fondo vogliamo parlare agli uomini di buona volontà, proprio perché non ce ne sono molti, lo sappiamo.

Bacigalupo: Mi sembrano sempre molto presuntuose le decisioni che posso prendere anticipatamente sull'incidenza della mia opera, sul fatto che esiste un "nuovo cinema" nel mondo che mi concerne personalmente e che dunque io devo lavorare in questa direzione. Penso di restare più indietro e credo che stare più indietro sia l'unica posizione che permette che poi avvenga qualcosa di più.

Baruchello: Io ho una biliousness (fondamentale nei miei rapporti con il mondo. Un giornalista mi ha chiesto: "Ma lei che cosa si prefigge con le sue opere?" (una delle solite domande idiote). Gli ho risposto: " mi prefiggo di comunicare ai terzi il pessimo umore che ho per come vanno le cose attorno a me". Questo è il mio programma per quest'anno. A me interessa quindi la reazione di un pubblico. L'altra sera a Milano, per esempio, durante una serata di presentazione di un mio libro allestita da Feltrinelli, ho proiettato certi miei film e il pubblico presente, un pubblico dell'alta borghesia, non andava oltre il che cosa "volessero dire"; cioè questi film, che sono abbastanza violenti, portati in ambiente borghese non sensibilizzano affatto; mentre se tu li presenti in un'assemblea, per esempio di operai, c'è un dibattito vivo, una partecipazione. Per questo mi interessa che i miei film vengano visti, perché sono come i pugni in faccia, e i pugni in faccia bisogna darli a qualcuno; insomma: invitare qualcuno ad un certo tipo di dibattito.

Guido Lombardi: A me sembra che ci stiamo provincializzando, ma nel senso positivo. Il fatto che ci sia più attenzione verso i film della Cooperativa in provincia che non a Roma, credo sia l'indice migliore di una difficoltà di discorso col cinema ufficiale che è imbrigliato in una omologia fra la struttura di un certo sistema e i problemi esistenziali del singolo autore. Il fatto stesso di aver rifiutato una certa struttura giuridica mi sembra che sia una coerenza ideologica. Voglio dire che il cinema non è a Roma...

Adamo Vergine: In fondo con i nostri film ci rifiutiamo di condurre dei discorsi su degli schemi tradizionali. Mi sembra che se c'è qualche cosa che si possa chiamare un minimo comun denominatore fra noi, o qualche cosa che ci accomuna, è che nel momento in cui un certo sistema, una società, una persona, sembra aver conquistato la ragione, noi la contraddiciamo, sia in senso neutro che negativo o positivo, privilegiando il pathos, e quindi di volta in volta riusciamo ad essere patetici, simpatici o antipatici. Questo credo si possa dire di noi come uomini e come autori.

Bacigalupo: Gianfranco ha indicato quelle che sono le aperture presenti in alcune nostre opere più recenti nelle quali a mio parere vengono proposte le basi di un nuovo linguaggio popolare, che si verifica non velleitariamente. E qui trovo le ragioni per dire che nel nostro lavoro le spinte verso l'interno e quelle verso l'esterno, gli altri, tutti, sono equivalenti, e si convalidano a vicenda. C'è, per esempio, ciò che dice Leonardi, cioè un rapporto di ottimismo, di fiducia, che lui sempre ci propone a proposito delle cose che facciamo, della loro bellezza, della loro libertà: un punto di partenza fondato sulla nostra esperienza che può apparire scandalosamente individualistico ed estetico. A noi si è chiarito invece che questo è il punto di partenza in fondo meno arbitrario possibile, l'unico arbitrario essendo quello di chi impone delle strutture, che sono poi aprioristiche ed equivoche, sul pubblico, in nome di una pretesa conformità al reale. Quest'ultimo modo di procedere pecca in definitiva di intellettualismo e, poiché la realtà banalizzata a dato resta uguale a se stessa, non può evolversi. Mi pare invece che fra noi la spericolatezza della partenza "dall'interno" (coadiuvata da quella immediatezza espressiva e dalla comunicazione delle esperienze singole all'interno del gruppo – di cui ha detto Leonardi) possa portare ad un rapido evolversi che presto brucia posizioni più propriamente estetiche perché intellettualistiche e giunge ad esperienze veramente nuove ed illuminanti. Nelle quali (penso, p.es., all'ultimo film di Vergine, *Espiazione*), bruciato ogni residuo, avviene una estrema purificazione del mezzo con una conseguente e totale trasparenza di comunicazione. E' un atto di liberazione (tra l'altro, dal complesso dell'intellettuale) che rimanda ad un nuovo mondo piuttosto che ad un "nuovo cinema".

Quello che hanno detto Vergine e Bacigalupo ci fa particolarmente piacere.
Abbiamo avuto un'esperienza in questo senso a seminari organizzati dall'A.R.C.I. a Reggio Emilia e a Venezia dove siamo partiti dall'idea che certe opere cosiddette difficili, di avanguardia avrebbero avuto bisogno di un'introduzione diciamo così "culturale" per poter essere recepite, e ci siamo invece accorti che esse sono state recepite immediatamente, se non a livello razionale, a livello patologico – come dice Adamo – il che forse per tutti noi è molto più salutare, grazie alla creazione non già di un clima culturale ma di un clima amichevole. A un semplice giro di tavolo, dopo la proiezione di una scelta abbastanza arbitraria di opere della Cooperativa, tutti, pur non sapendo dire perché, hanno individuato l'opera più ricca in Ciao ciao, che potrebbe sembrare un film ermetico; e si trattava di un pubblico di tipo operaio o comunque culturalmente "sprovveduto". Mi ricordo poi un operaio di Varese che, di Se l'inconscio si ribella di Leonardi, disse: "Questo film mi ha fatto un'impressione di angoscia e di affetto", una frase che secondo me dice tutto su questo film.
Per contro, il pubblico borghese tende piuttosto a dire "Non ho capito e non voglio capire". A questo proposito, non vi pare che i vostri film abbiano bisogno di essere accompagnati, seguiti dall'autore, per stabilire col pubblico quel clima di amicizia, diciamo così, che permette a questo tipo di opere di essere più facilmente recepite?

De Bernardi: Ma non è un bisogno del film, è un bisogno nostro. Per me è molto importante seguire i film, se potessi andrei dappertutto, ma non per spiegarli. O magari posso anche spiegarli, ma allora è tutta un'altra cosa: nel momento in cui spiego già faccio un nuovo film. Insomma, come ho bisogno di fare i film, così ho bisogno di accompagnarli, di parlarne.

Ma in particolare qual è la tua esperienza col pubblico?

De Bernardi: Quando parlo di uomini di buona volontà, di uomini liberi, io non voglio più tanto sentire parlare di "oh, guarda l'operaio come ha preso bene il mio film mentre invece il borghese lo ha preso male". Io sono convinto che ci sono delle persone libere sia fra i borghesi che fra gli operai. E questo appunto l'ho imparato dal mio contatto col pubblico. Vengono delle cose da chi meno uno se le aspetta.

Sì, ma a un certo punto io mi domando se non sia più fruttuoso il lavoro di comunicazione col pubblico in direzione della classe operaia, contadina, ecc. che non in direzione di quella borghese, viziata da una serie di sovrastrutture "culturali" che rendono questo pubblico assai poco libero; assistendo a certi dibattiti si ha quasi l'impressione che il pubblico abbia paura dei propri sentimenti, paura di liberarsi, di darsi all'opera...

De Bernardi: Beh, sì, questo è abbastanza vero; infatti quando vi sentivo parlare degli operai pensavo ai miei ragazzi, a scuola, ragazzi di dodici anni, di tredici anni che messi di fronte a certe opere dicono delle cose straordinarie. Però non mi piace dividere l'umanità in gente più semplice, gente più formata, ecc. Al "Filmstudio", per esempio, in cui pure c'è un pubblico "colto", ho avuto un'ottima accoglienza. Invece a Milano, da Franco Quadri, è stata un'esperienza terribile, con un pubblico freddissimo.

Non credete che, per converso, si possa manifestare nei confronti delle vostre opere, un fenomeno di successo, di "moda" culturale?

Bacigalupo: Questo può sempre avvenire; ed esiste già un tipo abbastanza consacrato di film sperimentale. Ma nel momento attuale (quell'attuale che è il futuro dei nostri film), questo pericolo viene esorcizzato dall'impegno dei singoli: dalla loro volontà di rimettere tutto in discussione. Non a caso i nostri film più recenti sono dispiaciuti a quelli che avrebbero preferito vedere delle ripetizioni aggiornate delle cose precedenti. Ma vorrei tornare sul discorso del pubblico che mi pare un po' generico. I casi sono due: o le opere si verificano da sé, la loro verifica è interna, ed è irrilevante parlare di pubblico; oppure esiste una verifica al di fuori, ossia sul pubblico in modo rinnovato: di questa a sua volta non parlo volentieri, perché le categorie di cui disponiamo per analizzare questa nuova verifica si rivelano fortunatamente sterili ed inadeguate.

Mi interessa il concetto di "popolare" messo in rilievo da Bacigalupo; si tratta, ovviamente, di dare un nuovo senso a questo termine, forse quello di un rapporto più stretto che si instaura fra una soggettività, l'autore-film, e un'altra soggettività, lo spettatore.

Bacigalupo: In questo senso si può parlare di un interesse nostro profondo per quello che accade quando la gente vede i nostri film; però nello stesso tempo c'è il rifiuto di fare di questo cosiddetto rapporto di una soggettività con un'altra soggettività qualcosa di cui si parli sulle riviste...

De Bernardi: Anche parlare di "pubblico" perché poi il "problema" del pubblico credo che per noi non esista.

Intendevo parlare di un "nuovo" pubblico...

Leonardi: A me sembra che questa tavola rotonda sia molto buffa, perché noi stiamo nettamente parlando due linguaggi diversi. Il problema fondamentale è che noi abbiamo un rapporto con la gente che non è affatto un rapporto di tipo logico, è un rapporto di tipo, non so, erotico. Tonino diceva:" Noi cerchiamo delle persone di buona volontà"; ora secondo me voi non siete delle persone di buona volontà in questo senso: cercate di esserlo – questo è ammirevole – però vi muovete un po' pesantemente, cioè non siete ancora arrivati a "capire la cosa", però la "cosa" emana qualche vibrazione che oltrepassa la vostra cute, vi colpisce, ecc. ecc., cioè, ne sentite la presenza ma non siete ancora in sintonia.

Ma tu sei profondamente razzista...

Leonardi: No, sono profondamente sincero. Tu non puoi dire: mi piacciono i film di Tonino e non mi piacciono i film di Leonardi, o viceversa; perché se sei dentro un certo discorso è chiaro che alla fine fa tutto parte di uno stesso modo di fare.

Ma l'operazione "erotica" mi interessa solo in quelli che mi erotizzano...

Vergine: Sì, ma non dirlo come critico, dillo come uomo; è chiaro che ognuno di noi ella vita di ogni giorno fa delle selezioni, biologiche, psicologiche, ecc.; però è inutile mettersi da critico di fronte a quella gente che, metaforicamente, si cala le brache, e dire "quello è più bello..."

Ma non potreste fare lo sforzo di considerarci pubblico? Se, come dice giustamente De Bernardi (abbastanza giustamente, perché se io rifiuto le classifiche non rifiuto le classi), si può trovare ovunque della gente che ti corrisponde, non pensate che anch'io, pubblico, di fronte ai vostri film mi senta in corrispondenza con qualcuno e non con qualcun altro? E poi dovete trascurare di considerarci critici, perché se vi ponete in maniera nuova rispetto alla pellicola, anche il critico può darsi che si stia muovendo in modo tale per cui non è più "critico" ma un individuo che, p. es., si batte per certe idee, fa l'organizzatore e non il sistematore...

De Bernardi: Di fronte a qualsiasi opera ognuno di noi è primitivo, se vuole coglierla. Dove non c'è tabula rasa non puoi infondere niente. Poi dopo puoi fare tutti i discorsi che vuoi, inserire la tua cultura...

Bacigalupo: Tonino, credo, non rifiuta una sistemazione se questa è una sistemazione che cambia totalmente nel momento in cui al suo interno è stata immessa l'opera nuova; allora la sistemazione, in crisi, è essa stessa una tabula rasa.

Vergine: Se tu invece cerchi di far rientrare quello che vedi nel tuo sistema precostituito, allora...

Adriano Aprà interviews CCI (Cooperative Independent Cinema) Cinema & Film, no s. 7-8, Spring 1969

Unlike the others, this is a 'group interview,' in that we deem your group politics as important as your individual activity as authors. To begin with, we would like to know if the cooperative still exists as such.

Massimo Bacigalupo: It's only a matter of terms. Something happened, i.e. at some point the Cooperativa got rid of some initial superstructures. As you know, CCI was born in Naples, basically as an a priori institution, so its real needs could not be foreseen in advance; as it appeared later, this could severely obstruct the actual functioning of the distribution and work of the authors. We were supposed to haul a bureaucratic system around which could have been useful if the Cooperativa worked in the same clique as any other film production company, whereas it was absurd with our kind of work, totally nonprofitable, or almost. Very simply, this thing was busted. We remain the same, anyway, and the operative criteria remain the same.

Gianfranco Baruchello: It's not like the Cooperativa does not exist anymore; the juridical harness we gave ourselves doesn't. In the beginning, we believed it would be useful, then we merely abandoned it in a libertarian fashion and chose a type of collaboration out of a State-controlled box – it requires incredible red tape in administrative, fiscal terms and so on. In order not to drown in all this and make the avant-garde in the name of the board of statutory auditors, we abolished the structure in this sense only. The group is strengthened from the death of this fake sclerotic construction that the Cooperativa was according to the Italian laws.

Alfredo Leonardi: One time, Adamo Vergine acutely pointed out the meaning of our group, i.e. the fact that working together has brought about positive effects in the long term, not only in the distribution field but also in the artistic field proper. Being in touch, watching our films, giving up certain choices a priori, and setting camps against each other has produced a strange, very useful osmosis. Thus, a sort of shared vibrations support the work of everyone, and it's not only a practical thing, it's really about understanding, help, harmony that facilitate the work of those involved objectively. We have become aware that we don't work isolated, but there is a succession of continuous, ever-multiplying echoes within our group. Working has become pleasant, amusing too, this way.

Baruchello: Indeed, we are completing an anthology film. It's not just theory. At the same time, this sort of closer relationship that is growing between us has also become a rift with fringes of our group that quit; where it didn't work, basically.

I would like to ask you why you refused to join a round table with a few 'authors' chosen by us, whereas you opted for a non-restricted meeting, including the presence of those among your members that we are most fond of. Is it distrust of the works, or the notion of author, with a penchant for group poetics?

Leonardi: Actually, it's something more than a group poetics. The term "group poetics" is extremely obscure to me. The maximum I could accept in this direction is a type of operative choices that we share, practical choices that have not to do with each other's expressive inclinations. It has to do with the programme, inherently underlying several vital, even moral choices that we share in our attitude towards an entire social structure. However, in my opinion, occasions like this one of Cinema & Film *are of very little interest if all they do is discuss the auteur discourse, a stale discourse precisely, an extremely restricted discourse that isolates the individual and then a few characteristics of the individual, not the totality of his attitudes. Ul-*

timately, I'm interested in a round table like this one because it allows me to meet friends I haven't seen for a long time...

Antonio De Bernardi: This is very important. For instance, for me – being so peripheral, I mean in spatial terms precisely – coming to Rome and finding friends is very important. It's not just words, it's very real. In Turin, you live poorly – maybe you live poorly in the whole world, I don't know, maybe even in Rome – but having ties is very important, feeling that there's something else out there, that the world is not only Turin... at times you feel like this, living in Turin is a bit like dying... And then, what seems very important to me is that films made in Turin get to be seen elsewhere. Turin is so far from Rome... In short, the fact that there are people like them and being able to be together seems a miracle to me. That's what the Cooperativa is. Later, I would like to discuss the films too...

Baruchello: What characterizes us is the rejection of certain structures, and that we chose another kind of structure, definitely the most inconvenient, the most absurd, and the less profitable. Perhaps, we should discuss these structures, the difficulties we meet, the incapacity on the part of both official organizations and the press to accept our position, to understand it, to lend a hand, even to establish a friendly dialogue, like this one that you are trying to establish here, in this situation. Why does no one screen our films? Why does no one want to see them? Why does RAI-TV feature a story about us and then someone cancels the show because it bothers someone else? Why are people interested, at most, in the fact that a "painter" makes films, as is my case?

It is evident that you all, more or less, fall within what can be defined "new cinema;" and, if we can speak in terms of new cinema, then we can also discuss "for whom." At this point, I would like to know what you mean to do to circulate your works more than they do now and, in particular, how you relate to a series of events including the ANAC breakup, the creation of cooperatives such as "21 marzo," the institution of "Cinegiornali liberi" [independent newsreels], and the film-related activities of the Student Movement – all facts connected to a general turmoil aspiring to renew the context in which cinema operates and the audience that perceives it.

Leonardi: Equating very different phenomena can be misleading. Clearly, if a group of youths join a Cooperative to make very old films, we are not interested a bit. But if there are independent, free newsreels, operating with the same spirit and conditions as ours, obviously we are brothers, clearly there is an objective analogy that drives us operatively more or less in the same directions, even to collaboration. Not for nothing, when we were summoned by Zavattini, who wanted us to realize independent newsreels, we were not surprised: the general choices that he set himself, we had been doing that for two years, and had also gone beyond the budding state he wanted. In fact, we have gathered in a group and are distributing our own works, something he hasn't done yet (apparently, this is the big weakness of the mechanism). As far as the Student Movement is concerned, their problems are entirely different, because they don't want to make political films, they want to make politics; cinema is just another tool capable of propagandizing certain code words. Or at least, they should focus on this, because for example the newsreels made by the Roman student movement – the two I've seen – in my personal opinion are failed experiments, even in terms of code word. They are confused and backwards relative to the current problematics of the student movement. We can be interested in the student movement on a general level, but establishing a work relationship with them is difficult, because, at least for me, finding a correspondence between my type of research – a very personal one – and the movement's rightly communitarian themes is difficult. Moreover, a Turin-based group of cineastes, Ferrero and the others, are already working with the student movement and I wish them to make interesting things.

De Bernardi: However, we came here not to discuss other matters, the newsreels, etc., but our films. When I told that 'sob story' about me in Turin, well, I was hinting at my films and that was a word to the wise. Those who don't get it must be people of ill will, and then they get something else; seems very simple to me, innit? Basically, we want to address the people of good will, precisely because there are not many of them, we know.

Bacigalupo: I feel like the decisions that I can make in advance about the bearing of my work are always

presumptuous; for example, about the fact that a "new cinema" exists in the world and involves me, and therefore I am supposed to work in this direction. I think I'd rather take a step back. I believe a step back is the only position that allows something more to happen.

Baruchello: I have some fundamental **biliousness** *[in English in the original] towards the world. A journalist asked me, "What is the purpose of your works?" (one of the usual idiotic questions). I answered, "The purpose is to communicate to the others my awful mood as to things go around me." This is my programme for this year. Therefore, I am interested in the reaction of an audience. Last night in Milan, for instance, during the presentation of a book of mine organized by Feltrinelli, I projected a few of my films. The viewers, a bourgeois audience, wouldn't go farther than "what they really meant;" that is, if you bring these films, that are quite violent, into a bourgeois milieu, then they do not work; whereas if you present them at an assembly of labourers, for example, they set off a lively debate, some participation. This is why I'm keen on having my films seen, because they're like face punches – and face punches must be thrown to somebody. In short, a certain kind of debate needs a certain audience.*

Guido Lombardi: I feel like we are ghettoizing ourselves, but in a positive sense. The fact that more attention is paid to the Cooperativa's films in the provinces than in Rome is the best indicator, in my opinion, of a difficult dialogue with official cinema, reined in a homology between the structure of a certain system and the existential problems of an individual author. Having rejected a certain juridical structure seems to me proof of ideological coherence. I mean, cinema is not in Rome…

Adamo Vergine: Basically, with our films we refuse to deal with conventional models. In my opinion, if there is something that resembles a lowest common denominator between us, or anything in common, it is that as soon as some system, society, person seems to have 'come of age,' then we contradict them, either in a neutral or negative or positive sense, privileging pathos. Therefore, from time to time we manage to be pathetic, sympathetic, or unsympathetic. I think this could apply to us both as men and as artists.

Bacigalupo: Gianfranco mentioned the openings to be found in some of our latest works which, in my opinion, lay the bases for a new popular language in a non-impracticable fashion. In this I find the reasons to say that, in our work, both inbound and outbound drives (i.e. towards the others, towards everyone) are equivalent. They validate each other. Bacigalupo: Gianfranco mentioned the openings to be found in some of our latest works which, in my opinion, lay the bases for a new popular language in a non-impracticable fashion. In this I find the reasons to say that, in our work, both inbound and outbound drives (i.e. towards the others, towards everyone) are equivalent. They validate each other. For example, there is what Leonardi mentioned, i.e. a relationship of optimism, trust, that he is always advocating about the things we do, their beauty, their freedom. A point of departure, based on our own experience, which may appear scandalously individualistic and aesthetic, while it has become clear for us that this is as little an arbitrary point of departure as possible. In fact, the only arbitrary one is the point of departure of those who impose (aprioristic and ambiguous) structures upon the audience in the name of a presumed conformity to the real. The latter method actually is overly intellectualistic and, since reality reduced to a given remains equal to itself, it cannot evolve. Instead, I have the feeling that in our group the daring of our approach 'from within' (helped by the expressive immediacy and the shared individual experiences inside the group – still quoting Leonardi) can bring about a quick development. The latter soon burns positions that are more properly aesthetic because they are intellectualistic, and attains truly new and enlightening experiences. In these (think of Vergine's latest film, **Espiazione**, *for example), once all residues are burned, the means becomes extremely purified and consequently the communication becomes totally transparent. It is an act of liberation (including from the intellectual's complex) that refers to a new world rather than a "new cinema."*

What Vergine and Bacigalupo just said makes us particularly happy.
We had a similar experience in seminars organized by ARCI in Reggio Emilia and in Venice. We departed from the idea that certain so-called difficult, avant-garde works should be preceded by a 'cultural' introduction to be acknowledged. Instead, we found out that they were acknowledged immediately, if not on a rational level, on a pathologic one (as Adamo mentioned). This might be much more wholesome for all of us, thanks to the creation not of a cultural but of a friendly mood. After a quick consultation, after the screening of a quite arbitrary selection of works from the Cooperativa, without even

knowing why everybody perceived Ciao ciao as the richest work, despite it seems a hermetic film. The audience was composed of labourers or people 'less sophisticated.' I remember that a worker from Varese said, about Leonardi's Se l'inconscio si ribella, "This film gave me a feeling of anxiety and affection," a comment that says all about this film, in my opinion.
Conversely, a middle-class audience tends to say, "I didn't understand and I don't want to." Speaking of which, don't you feel like your works should be accompanied, followed by their authors, in order to establish with the audience that friendly mood, so to say? Helping this kind of film be accepted?

De Bernardi: But it is our need, not the film's. For me, accompanying my films is very important, I would go everywhere if I could – not to explain them though. Or, I could explain them, but then it's an entirely different thing: the moment of explaining is already a new film. In short, just as I need to make films, I need to accompany them, to talk about them.

In particular, what is your experience with the audience like?

De Bernardi: When I speak of people of good will, of free people, I'm not interested anymore in "Fancy that, the labourer took to my film, whereas the bourgeois didn't." I am convinced that free people can be found among both the middle class and the working class. I learned this first-hand, thanks to my contact with the audience. You get things from those whom you least expect it.

However, I wonder whether a work of communication with the audience is more profitable towards the working class, the peasantry etc. than the bourgeois one, spoiled by an array of 'cultural' superstructures that make this audience very little free. If you watch certain debates, you almost get the feeling that the audience is afraid of their own feelings, afraid of setting free, of opening up to the art work...

De Bernardi: Well, yes, this is quite true; actually, this made me think of my pupils, at school, twelve-, thirteen-year-old kids who can say extraordinary things when presented with certain works. However, I don't like to divide mankind in simpler people, more equipped people, and so on. At Filmstudio, for example, an arthouse cinema attended by a 'cultivated' audience, I was welcomed very favourably. In Milan, at Franco Quadri's, I had a terrible experience, with an ice-cold audience.

Do you ever expect that, on the contrary, your works might become successful, like in a 'cultural vogue'?

Bacigalupo: This is possible, and a type of experimental cinema was already consecrated. However, presently (a present that is the future of our films), this danger is exorcised by the commitment of the individuals, their will to question all and everything. Those who would have preferred to see updated versions of earlier works, in fact, did not like our more recent films. I'd like to go back on the audience subject, which seems a bit vague to me. There are two options: either the works of art validate themselves (there is an internal validation), and the audience is of no significance; or validation does come from outside, i.e. from the audience, in some new way. Again, I wouldn't like to discuss this, because the categories now available to analyse this new validation luckily prove sterile and inadequate.

I am interested in the notion of 'popular' highlighted by Bacigalupo; of course, the point is to assign a new meaning to this term, that has possibly to do with a growingly closer relationship between a subject (the film-author), and another subject (the viewer).

Bacigalupo: In this sense, I can say that we are deeply interested in what happens when people watch our films; at the same time, we refuse to deal with the so-called relationship of a subject with another subject in terms of a story published in some magazine...

De Bernardi: Including the 'audience,' because in the end I believe the 'audience issue' is not an issue for us.

I meant, a "new audience"...

Leonardi: This round table seems very funny to me, because we are clearly speaking two different languages. The fundamental problem is that our relationship with people is not at all a logical kind of relationship, but, so to speak, an erotic kind of relationship. Tonino [De Bernardi, **translator's note***] said, "We are looking for people of good will;" in my opinion, you all are not people of good will in this sense: you try to be – and this is admirable – but you move awkwardly, that is you haven't figured out 'the thing' yet. Nonetheless, 'the thing' emanates vibrations that seep through your skin, strike you, etc. I mean, you feel its presence but you're not in tune, yet.*

But you are a deeply racist person...

Leonardi: No, I'm a deeply sincere person. You can't say: I like Tonino's films and I don't like Leonardi's films, or the other way around; because, if you are involved in a discourse, clearly everything makes part of the same approach in the end.

But I'm interested in the 'erotic' part only when someone turns me on...

Vergine: Yes, but say this as a man, not as a film critic. Of course, all of us daily perform biological, psychological etc. selections; but it's useless, as a critic, to stand in front of those people – who, metaphorically, chicken out – and state, "This one is better..."

Couldn't you make an effort, and consider us like an audience? If, according to De Bernardi's statement (quite correct, because if I reject classifications, I don't classes), you can find people who connect with you anywhere, then can't I too, viewer, watching your films, feel some connection with one of them and not with another one? What's more, you should forgo considering us critics. If you are constructing a new approach to film, then the critic might as well be doing something similar; no longer "the film critic," but an individual who, for example, fights for certain ideas, works as an organizer and not as a classifier...

De Bernardi: In front of any work of art everyone is a primitive – if they want to grasp it. Where there's no tabula rasa, you can't instil anything. At a later stage, you can discuss all you want, insert your culture...

Bacigalupo: I believe that Tonino does not reject order if this order changes radically the moment when some new work is input in it; then the order, now in a crisis, becomes tabula rasa itself.

Vergine: Instead, if you try to make what you see fall into your ready-made system, then...

Il programma

CONTROCULTURE / *COUNTER-CULTURES*

Warren Sonbert – *Where Did Our Love Go* (1966) 15' 16mm
"Le giornate alla Factory di Warhol... le visite della serendipità, gli sguardi di Janis, Castelli e Bellevue... Malanga al lavoro... un'occhiata a Le Mépris e a North by Northwest ... gruppi rock femminili e l'apertura di una discoteca ... un gioco chiassoso attraverso il Moderno. Il mio secondo film". W.S.

"Warhol Factory days... serendipity visits, Janis and Castelli and Bellevue glances... Malanga at work ... glances at Le Mépris and North by Northwest... girl rock groups and a disco opening... a romp through the Modern. My second film." W.S.

Alfredo Leonardi – *Libro dei Santi di Roma eterna* (1968) 15' digibeta
"È una specie di commiato – temporaneo - da tanti amici che costituiscono il mio più vero paesaggio, nel tentativo di raccoglierli in una ideale "summa" che mi conforti durante la lontananza." A.L.

Alfredo Leonardi – **Libro dei Santi di Roma eterna** *(1968) 15' DigiBeta*
"It is a sort of (temporary) farewell to so many friends who constitute my truest landscape, in an attempt to collect them into an ideal **summa** *to comfort myself while I am away". A.L.*

Jonas Mekas – *Walden* (bobina 1) (1964-69) 30' 16mm
"I film di Jonas Mekas festeggiano la vita. Si levano contro lo schiacciante mercantilismo del mondo, tentando invece di ravvivare i piaceri dell'amicizia, una prima nevicata o il ritorno della primavera". Yann Beauvais

"Jonas Mekas's films celebrate life. They rise up against the world's overwhelming commercialism, attempting instead to revive the pleasures of friendship, a first snowfall or the return of Spring." Yann Beauvais

Paolo Brunatto – *Vieni dolce morte (dell'ego)* (1967-68) 50' digibeta
"Diario intimo, autoritratto, poesia d'amore, Vieni, dolce morte è certamente qualcosa di meno di un film, ma è forse qualcosa di più del cinema." Enzo Ungari

"An intimate diary, self-portrait, love poem, **Vieni dolce morte** *certainly is something less than a film but perhaps something more than cinema." Enzo Ungari*

HOME MOVIES

Carolee Schneemann – *Fuses* (1964) 25' 16mm
"Volevo vedere se l'esperienza di ciò che avrei visto avrebbe avuto una corrispondenza con quello che sentivo – l'intimità del fare l'amore. E ho voluto mettere in quella materialità del film le energie del corpo, in modo che il film stesso si sciolga e si ricombini e sia trasparente e denso – proprio come si sente durante l'amore".

"I wanted to see if the experience of what I saw would have any correspondence to what I felt - the intimacy of the lovemaking. And I wanted to put into that materiality of film the energies of the body, so that the film itself dissolves and recombines and is transparent and dense— as one feels during lovemaking." C.S.

Programme

Mario Masini – *X chiama Y* (1967) 66' digibeta
"Volevo fare un film che fosse una lode alla donna, in questo caso alla mia prima moglie, che fu sempre il mio soggetto preferito. xx è il cromosoma femminile, xy quello maschile; togliendo gli x sia nel primo, sia nel secondo fattore, otteniamo x per la donna, y per l'uomo. Cioè la donna desidera che l'uomo sia più attento, più presente nel rapporto col mondo, più concreto e meno astratto". M.M.

"I wanted to make a film that was a eulogy to woman, my first wife in this case, who has always been my favourite subject. xx is the female chromosome, xy the male one; if we take out the xs in both the first and the second factor, we obtain x for woman and y for man. That is, woman wishes that man were more careful, more present in the relationship with the world, more concrete, and less abstract." M.M.

Stan Brakhage – *Window Water Baby Moving* (1959) 12' 16mm
"Il modo in cui Brakhage tratta la nascita di sua figlia: il risultato è un film così diretto, così pieno di meraviglia e amore primordiali, che va così oltre la civiltà nella sua accettazione da diventare un'esperienza che ha pochi eguali nella storia del cinema". Arthur Winsten

"Brakhage's treatment of the birth of his daughter. The result is a picture so forthright, so full of primitive wonder and love, so far beyond civilization in its acceptance that it becomes an experience like few in the history of the movies." Arthur Winsten

Massimo Bacigalupo – *Fiore d'Eringio I. The Last Summer* (1969) 30' digibeta
"È il mio film 'nepalese', senza la distrazione folcloristica del Nepal: esso mostra solo i miei luoghi più familiari. Durante le riprese questi erano mediati da quell'esperienza lontana. Per questo ho usato musiche orientali. Ma la distanza-prossimità è la cifra del film. Le persone che vi appaiono sono miei parenti, visti non al microscopio ma la telescopio, come diceva Proust." M.B.

"This is my 'Nepalese film' without the picturesque distractions of Nepal: it only shows my most familiar sites. During the shooting, the latter were mediated by that faraway experience. This is why I used Eastern music. But distance-proximity marks the film's style. The people featured in it are my relatives, seen not from the microscope but from the telescope, like Proust used to say." M.B.

COLLAGES & VISIONS

Ken Jacobs – *The Doctor's Dream* (1977) 23'
"Il processo di montaggio prevedeva di contare il numero di inquadrature e far iniziare il film con l'inquadratura mediana in base alla numerazione; a seguire, l'inquadratura che l'aveva preceduta, poi l'inquadratura che veniva dopo e così via, fino a che sullo schermo appariva la prima inquadratura del film seguita dall'ultima, che era quella del dipinto sul quale era basato il film". K.J.

"The editing procedure was to count the number of shots and start the film off with the numerically middle shot and then, after that, the shot that had preceded it, and the shot that had followed it, and to keep fanning further and further out until one saw the first shot of the film followed by the last shot, which was of the painting the movie is based on." K.J.

Gianfranco Baruchello, Alberto Grifi – *Verifica Incerta (Disperse Exclamatory Phase)* (1964-65) 31'
"Attraverso questi slittamenti di montaggio, facevamo emergere le pulsioni che quei film rimuovevano: la temutissima omosessualità maschile di quegli eroi muscolosi, virili e maccartisti, allevati a latte e bistecche; i nipoti dei pionieri che avevano ripulito l'America dai pellerossa e che avevano a loro volta "salvato" la Corea dai comunisti e il mondo dai giapponesi con le bombe di Hiroshima e Nagasaki." A.

"We let the impulses repressed in those films surface by way of shifts realized via the editing: the dreaded male homosexuality of those muscular, virile, McCarthyist heroes fed on milk and steaks; the grandchildren of the pioneers who had cleaned up America from the Red Indians and, in turn, 'saved' Korea from the Communists as well as the world from the Japanese with the bombs on Hiroshima and Nagasaki." A.G.

Paul Sharits – *Piece Mandala/End War* (1966) 5' 16mm
"In questo mandala temporale, frequenze di colore neutro si distanziano e, tramite un procedimento ottico, confluiscono in immagini in bianco e nero di due persone che fanno l'amore viste contemporaneamente da entrambi i lati in termini spaziali e da entrambe le estremità della durata dell'azione". P.S.

"In this temporal mandala, blank color frequencies space out and optically feed into black and white images of one love-making gesture which is seen simultaneously from both sides of its space and both ends of its time." P.S.

Piero Bargellini – *Trasferimento di modulazione* (1969) 7' digibeta
"Fare un film mortale sulla mortalità, mettendo in crisi tutto ciò che sapevamo sul cinema e sui suoi privilegi nei confronti della vita, non è uno dei meriti minori di Piero Bargellini." Adriano Aprà

"Having made a mortal film on mortality, throwing into crisis all that we knew about cinema and its privileges with respect to life, is not one of the lesser merits of Piero Bargellini." Adriano Aprà

Ron Rice – *Chumlum* (1964) 26' 16mm
"*Chumlum* sembra intessere un ordito uniforme, neutro, di superfici visive. [...] Grazie alla frammentazione degli eventi e alla tattica di sopprimere le modulazioni interne, il film di Rice sembra assumere un senso di sospensione temporale". P. Adams Sitney

*"***Chumlum** *seems a continuously even, unaccented web of visual textures. [...] The fragmentation of events and the tactics suppressing internal modulations give Rice's film a sense of temporal suspension." P. Adams Sitney*

Tonino De Bernardi, Paolo Menzio – *Il mostro verde* (1967) 24' digibeta
Definito da De Bernardi un "film di amicizia ed entusiasmo", Il mostro verde è un'opera visionaria e giocosa pensata per due schermi che mostra l'influsso della Beat Culture americana. Fra le fonti di ispirazione cita il Frankenstein di Mary Shelley, il Dracula di Bram Stoker, la scrittura di William Burroughs, la poesia di Allen Ginsberg, i film di Andy Warhol e Jack Smith, ponendosi fortemente in contrasto con la scena austera e impegnata dell'arte povera torinese.

Defined by De Bernardi as a 'film of friendship and enthusiasm,' **Il mostro verde** *is a visionary, playful work for two screens, influenced by American beat culture. Citing as inspiration* **Frankenstein** *by Mary Shelley,* **Dracula** *by Bram Stoker, the writings of William Burroughs, the poetry of Allen Ginsberg, the films of Andy Warhol and Jack Smith, it represents a striking contrast to the stereotype of the austere, engaged scene of arte povera in Turin.*

Journal animé (2016)
di Donato Sansone

Le Pen, mercredi, au Parlement européen. PHOTO V. KESSLER. REUTERS

Corti in mostra

t Hollande, mercredi, dans l'hémicycle de Strasbourg. PHOTO P. BASTIEN. DIVERGENC

lerkel», lance-t-elle aux
geants.
Hollande hésitent entre

L'HISTOIRE

que, *«c'est de sortir*
«La seule voie possibl
ceux qui ne sont pas

Corti in Mostra Animatori italiani oggi

Best in Shorts. Contemporary Italian Animation

a cura di/*by* Pierpaolo Loffreda

Siamo giunti alla terza edizione della sezione CORTI IN MOSTRA della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Si tratta di una rassegna non competitiva (allestita attraverso una selezione rigorosa), riservata anche quest'anno ad opere inventive ed emozionanti realizzate recentemente da autori italiani di cinema d'animazione: "Animatori italiani oggi".
CORTI IN MOSTRA propone diversi film brevi e talvolta folgoranti, realizzati da autori giovani, poco più che ventenni, provenienti da scuole e corsi di cinema che dedicano particolare attenzione all'animazione, e da registi più maturi e già noti e apprezzati. Tutti loro lavorano praticamente in casa, per molti mesi o anche per anni, al fine di mostrare, di solito nei festival, lavori di grande fantasia e inventiva.
Diversissimi fra loro per linguaggio, stile, temi toccati, tecniche di realizzazione, questi film sanno dare, crediamo, un'idea del livello di vitalità, creatività, innovazione e ricerca che molti autori da noi sanno esprimere, nonostante la pochezza dei mezzi a disposizione e soprattutto l'ostracismo che a loro viene riservato dal sistema Italia, particolarmente avaro nei confronti della circuitazione di opere d'ingegno anche nel campo audiovisivo (ma perché non programmare, almeno ogni tanto, dei corti d'animazione d'autore su una delle reti tv pubbliche italiane del digitale terrestre?). Anche nel settore della circolazione delle opere dei nostri autori vorremmo intervenire, come già abbiamo fatto in passato. Ci piacerebbe avviare nuove collaborazioni in tal senso, per far vedere in giro opere straordinarie che altrimenti rischiano l'oblio.

La rassegna CORTI IN MOSTRA – Animatori italiani oggi – si è avvalsa della collaborazione fondamentale delle Accademie di Belle Arti di Urbino e di Macerata, e dell'Istituto d'Arte Scuola del Libro di Urbino.
Si ringrazia: Centro Sperimentale di Cinematografia – sede Piemonte / Festival Animavì – Pergola (PU)

We have now reached the third edition of the Pesaro International Film Festival section Best in Shorts*. This year too, this non-competitive, rigorously-selected festival sidebar is dedicated to inventive, moving works realized recently by Italian animation film-makers: "Contemporary Italian animation."*
Best in Shorts *features several, at times striking shorts made by twenty-something animators coming from film schools and courses that devote special attention to animation as well as by more established and mature film-makers. All of them practically work at home for many months, even years, in order to present works of great imagination and inventive, usually at film festivals.*
Our shorts are extremely diverse in terms of language, style, themes, and techniques. We believe they render the idea of the level of vitality, creativity, innovation, and research that many film-makers in our country are able to express in spite of the paucity of means and especially the ostracism exerted by the Italian establishment at their expense. In fact, the latter is particularly tight-fisted as regards the circulation of original works including in the audio-visual field (why doesn't at least one of the public digital terrestrial television stations broadcast art-house animation shorts?) We wish we could start working together in this sense, so that audiences see extraordinary works that risk falling into oblivion.
Best in Shorts – Italian contemporary Animation *was made possible thanks to the fundamental partnerships with the Academies of Fine Arts of Urbino and of Macerata as well as the Scuola del Libro High School of Urbino.*
Thanks to Centro Sperimentale di Cinematografia – sede Piemonte / Festival Animavì – Pergola (PU)

Partecipano alla edizione 2017 della rassegna CORTI IN MOSTRA i film:
Best in Shorts *will screen the following films:*

- ***Spesso viene sera*** di Paola Luciani, 2016, 6'
- ***In tempo per modifiche temporali*** di Paola Gandolfi, 2016, 6'
- ***Beer*** di Nerdo Creative Studio, 2016, 2'
- ***Pandemonio*** di Valerio Spinelli, 2015, 3'
- ***Resistenze*** di Manuel Cilli, 2017, 4' 30"
- ***Confino*** di Nico Bonomolo, 2017, 11'
- ***Ralph Plays d'Oh!*** di Fabio Tonetto, 2016, 0,30'
- ***Miss Calipso*** di Luis Angel Rosati, 2017, 4' 30"
- ***Luogo memoria*** di Francesca Antolini, 2017, 3'
- ***Sottovoce*** di Andrea Bonetti, 2017, 4' 30"
- ***Journal animé*** di Donato Sansone, 2016, 4'
- ***Ècart*** di Ahmed Ben Nessib, 2017, 5'
- ***Manifredde*** di Francesco Ruggeri, 2017, 3'
- ***Zephyros*** di Enni Vekkeli, 2017, 4' 30"
- ***Noname*** di Claudia Muratori, 2017, 2'

Continua la collaborazione con il canale STUDIO UNIVERSAL che dallo scorso anno ha istituito un premio al miglior cortometraggio di animazione che verrà acquistato per la messa in onda.
Our partnership with Studio Universal continues after last year's launch of an award for Best animation short to be acquired and broadcast by the channel.

STUDIO
UNIVERSAL

Dopofestival
Il muro del suono

Rockumentary

lunedì 19 giugno

Serata a sorpresa tra rock e cinema a cura di Rinaldo Censi

A rock & film surprise night organized by Rinaldo Censi

Canio Loguercio
Antonello Matarazzo

martedì 20 giugno

Proiezione dei video: *Miserere Cantus* **(2005),** *Amaro ammore* **(2010),** *Cumpà* **(2013)**
Ballata dell'ipocondria (o del vibrione innamorato) **(2016)**
Show Case di Canio Loguercio e Alessandro D'Alessandro

Dalla collaborazione tra il musicista lucano Canio Loguercio e l'artista irpino Antonello Matarazzo sono nati, nell'arco di oltre dieci anni, quattro videoclip musicali, pubblicati nel CD/Book+DVD Canti, ballate e ipocondrie d'ammore, edito qualche mese fa da Squilibri. A Pesaro, Matarazzo e Loguercio presenteranno questi quattro lavori nati all'insegna dell'indipendenza sia produttiva che estetica, video sperimentali "fatti in casa", per il piacere di creare una jam-session audiovisiva tra due amici che si conoscono e si stimano da tempo. Matarazzo e Loguercio converseranno con Bruno Di Marino e, al termine della serata, Loguercio – accompagnato dall'organetto di Alessandro D'Alessandro – eseguirà dal vivo alcuni brani inclusi nel suo CD.

Canio Loguercio – Musicista, poeta e performer, lucano di nascita ma napoletano d'adozione, è autore di progetti "crossover", all'incrocio tra canzone d'autore, poesia e teatro. Già finalista in tre diverse edizioni del Premio Recanati e candidato alla Targa Tenco nel 2014, è stato conduttore, regista e autore di programmi per la RAI, consulente artistico della Fondazione Romaeuropa, nonché promotore di iniziative interculturali come Kufia-canto per la Palestina e Trasmigrazioni.

Alessandro D'Alessandro – Interessato alle più svariate forme musicali, si dedica principalmente alla contaminazione dell'organetto con stili e armonie non propriamente di matrice popolare. Con un'intesa attività concertistica e collaborazioni con numerosi musicisti italiani e stranieri, è organetto solista e coordinatore artistico dell'Orchestra Bottoni, il cui disco d'esordio è stato finalista al Premio Tenco 2015 e secondo miglior disco al Premio Loano 2014.

Antonello Matarazzo – Esponente di punta del cosiddetto "medialismo", la sua opera, fondata sull'equivocità tra immagine fissa e movimento, si caratterizza per la marcata inclinazione nell'esplorare aspetti introspettivi e antropologici, con esiti di grande originalità che gli hanno guadagnato numerosi riconoscimenti in Italia e nel mondo.

Thanks to a ten-year collaboration between Lucanian musician Canio Loguercio and artist Antonello Matarazzo from Irpinia, four music videos were produced and released by Squilibri in the CD/Book+DVD Canti, ballate e ipocondrie d'ammore. In Pesaro, Matarazzo and Loguercio will present these four works made under the aegis of independence in both production and aesthetic terms, experimental "home videos" for the pleasure of creating an audio-visual jam session featuring two friends who have known each other and held in each other's esteem for a long time. Matarazzo and Loguercio will be in conversation with Bruno di Marino. At the end of the event, Loguercio, accompanied by Alessandro D'Alessandro's accordion, will execute live a few tracks from the CD.

Canio Loguercio - A musician and performer, he is the author of 'crossover projects' between songwriting, poetry, and drama. A finalist in three different editions of the Premio Recanati, and nominated for the 2014 Targa Tenco, he is a host, director, and author of RAI TV shows and artistic advisor for Fondazione Romaeuropa.

Alessandro D'Alessandro - His main activity is accordion fusion. Solo accordionist and artistic coordinator of the Orchestra Bottoni, he boasts an intense activity in terms of concerts and collaborations with several musicians. His debut album was finalist at the 2015 Premio Tenco.

Antonello Matarazzo - A representative of "medialism," his work is based on the ambiguity between static and moving image. In particular, his research is markedly inclined towards introspective and anthropological aspects, which earned him several acknowledgments in Italy and abroad.

Uccelli

mercoledì 21 giugno

presentano *MADAGASCAT*

Così gli autori raccontano la sonorizzazione che porteranno alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro: "Un film è nelle nostre orecchie nei nostri occhi. Una giornata al computer è un film possibile. La computer grafica è un film perfetto. La storia del mondo si è sempre scritta su pareti. Ora le pareti (i film muti) sono dei piccoli o grandi computer che interagiscono e vivono con noi. Se nelle cappelle Brancacci le candele raccontavano la cacciata dal paradiso tutti i monitor ora sono il passaggio segreto per saltarci dentro. Come in una scortese Mary Poppins. Superinternet accompagna con i suoi vecchi quadri in movimento la possibilità di un racconto. Insieme al cinema scandito dalle orecchie di uccelli".

Uccelli sono un gruppo variabile. Uccelli non ti fanno mai vedere veramente. Uccelli sono musica elettronica. Uccelli si formano dal disfacimento di una socializzazione primaria. Uccelli suonano dal 2015. Tra Uccelli possiamo trovare Panizza Davide, Niccolò di Gregorio, Giacomo Lanzeta. Uccelli sono l'inizio semplicissimo. Uccelli hanno bisogno solo di 2 spie impianto un mixer 8 canali ed un microfono. Uccelli tentano di portare la musica elettronica nel tempio del folclore. Uccelli sei anche te. Uccelli è un genere neutro.

Per chi ne sa di musica, bastano tre nomi: Davide Panizza, Niccolò Di Gregorio e Gioacchino Turù.
Per tutti gli altri: Due Pop_x e un vecchio amico formano l'ensemble del nuovo progetto collaterale dello Studio Harem. Il risultato non è descrivibile in parole. Sappiate che la regola è "lasciarsi trasportare e coccolare dai toni e dai visual, come onde..." Il progetto rinasce ogni giorno, e non vi è materiale che possa descriverlo.

This is how the authors describe the addition of a musical score to the Pesaro Film Festival: "A film is in our ears in our eyes. One day spent at your computer is a possible film. Computer graphics is a perfect film. The story of the world has always been written on the walls. Now the walls (silent films) are small or big computers that interact with and live among us. If in the Brancacci chapels candles used to narrate the exile from heaven, then monitors now are the secret passage to leap into it. As if an impolite Mary Poppins. Super-Internet accompanies the possibility of storytelling with its old moving paintings. Along with cinema, whose pace is set by the ears of birds."

Uccelli is a variable group. Uccelli never let you see really. Uccelli is electronic music. Uccelli was formed from the dissolution of primary socialization. Uccelli have been playing since 2015. Among Uccelli, Panizza Davide, Niccolò di Gregorio, Giacomo Lanzeta can be found. Uccelli are a very simple beginning. Uccelli only need 2 system control lights, an 8-channel mixer, and a microphone. Uccelli try to bring electronic music into the temple of folklore. Uccelli is you too. Uccelli is a neutral gender.

For those who are familiar with music, three names are enough: Davide Panizza, Niccolò di Gregorio, and Gioacchino Turù. For all the others: Due Pop_x and an old friend form the ensemble of the new side project by Studio Harem. The outcome cannot be described in words. Be informed that the rule is "let yourself be transported and pampered by the tones and visuals, like waves do..." The project is reborn every day, and no material can actually describe it.

Bologna violenta

giovedì 22 giugno

Uno Bianca è il quarto lavoro di Bologna Violenta, un vero e proprio concept album basato sui crimini della banda della Uno Bianca, un gruppo di banditi attivo a Bologna e dintorni dal 1987 al 1994 che ha compiuto più di cento colpi, uccidendo ventiquattro persone e ferendone più di cento. Il disco è una sorta di colonna sonora immaginaria dei suoi colpi peggiori e ripercorre in ventisette tappe la sua efferata storia criminale. L'album è caratterizzato dalle sonorità tipicamente estreme del progetto e la "forma canzone" è definitivamente abbandonata a favore di strutture che ricalcano lo svolgersi degli avvenimenti, così come viene riportato dagli atti processuali. Bologna Violenta vuole in questo modo omaggiare la città di Bologna raccontando in musica una delle pagine più violente della sua storia facendolo con un disco oscuro, dove le campane a morto risuonano pesanti per ricordare la tragedia e la follia di quei momenti.

Bologna Violenta è un progetto di Nicola Manzan, trevigiano classe 1976, violinista e polistrumentista che lavora con numerose band del panorama musicale italiano e internazionale. Il progetto nasce nel 2005, anno dell'album di esordio ispirato ai film poliziotteschi degli anni Settanta. Il cinema torna anche nel secondo album, intitolato *Il Nuovissimo Mondo* (2010): ispirato dai cosiddetti mondo-movie, il disco è carico di citazioni da film di genere e di atmosfere surreali alternate a veri e propri assalti sonori. Il terzo album, dal titolo *Utopie e piccole soddisfazioni*, esce nel 2012 ed è composto da ventuno pezzi che sono l'espressione più eclatante del background musicale di Nicola, che va dalla musica classica al rumore puro.

The fourth work by Bologna Violenta, **Uno Bianca**, *is an actual concept album based on the crimes committed by the Uno Bianca gang. The group of bandits active in Bologna and the province from 1987 to 1994 carried out more than one hundred heists, killed twenty-four and wounded over one hundred people. The record is a sort of imaginary soundtrack of their worst heists and goes back on their brutal criminal history in 27 steps. The album is characterized by the typically extreme sounds of the project, while the "song form" is abandoned in favour of structures that follow the events as they happen, as described in the trial records. This way, Bologna Violenta wants to pay homage to the city of Bologna, narrating by way of music one of the most violent pages of its history. Therefore, it produced a dark record, where the death knell tolls heavily to commemorate the tragedy and folly of those days.*

Bologna Violenta is a project by Nicola Manzan, born in Treviso in 1976, a violinist and multi-instrumentalist who works with several bands on the Italian and international music scene. His project began in 2005, when the debut album inspired by the 1970s Italo-crime movies was released. Cinema also recurred in the second album, titled **Il Nuovissimo Mondo** *(2010): based on the so-called mondo-movies, it is filled with quotes from the subgenre and surreal atmospheres alternated with actual 'sound attacks.' The third album, titled* **Utopie e piccole soddisfazioni**, *was released in 2012. Its twenty-one tracks are the most striking expression of Nicola's musical background, ranging from classical music to sheer noise.*

Emidio Clementi & Corrado Nuccini

venerdì 23 giugno

Quattro Quartetti (T.S. Eliot)

Un classico letterario del '900, i "Quattro Quartetti" del poeta e critico letterario statunitense T.S. Eliot – reinterpretato in maniera completamente inedita. Questo è il coraggioso progetto che Emidio Clementi e Corrado Nuccini porteranno alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro e che per il quale hanno deciso di collaborare di nuovo insieme dopo lo spettacolo/reading tratto da "La ragione delle mani" (raccolta di racconti firmati da Emidio Clementi) e dopo "Notturno americano" un vero e proprio omaggio alla letteratura americana, diventato poi anche un disco uscito per Santeria/Audioglobe. Un percorso nato da un'amicizia e che arriva a compimento ora con quello che è a tutti gli effetti il primo disco ufficiale firmato in coppia dal duo.

Emidio Clementi e Corrado Nuccini sono due figure cardine della musica italiana. Clementi ha attraversato da protagonista tre decenni con il suo lavoro con i Massimo Volume, El Muniria e Sorge. Ha scritto tre romanzi (La notte del pratello, L'ultimo dio e Matilde e i suoi tre padri) pubblicati da Fazi Editore e Rizzoli e insegna scrittura creativa all'Accademia delle Belle Arti di Bologna.

Corrado Nuccini è uno dei fondatori dei Giardini di Mirò vera e propria colonna della musica indipendente italiana, e portato avanti progetti collaterali quali il progetto con i Vessel.
Ha curato gli spettacoli Toxic Love e Stranger Music dedicati alla musica di Lou Reed e Leonard Cohen. "Stranger Music" è diventata anche una compilation tributo che vede tra gli autori nomi quali His Clancyness, Le Luci della centrale elettrica, Albanpower e lo stesso Emidio Clementi.

A literary classic of the 20th century, the "Four Quartets" penned by poet and literary critic T.S. Eliot was reinterpreted in an entirely fresh manner by Emidio Clementi and Corrado Nuccini. The Pesaro International Film Festival will feature their brave project, for which the authors decided to work together again after the show/reading based on "La ragione delle mani" (a short story collection written by Emidio Clementi) and after "Notturno americano", an actual homage to American literature that also became a record released by Santeria/Audioglobe. A collaboration stemmed by friendship that now achieves the first official record signed by both members of the duo.

Emidio Clementi and Corrado Nuccini are two linchpins of Italian music. The former has been a protagonist of three decades thanks to his work with Massimo Volume, El Muniria, and Sorge. He wrote three novels (La notte del pratello, L'ultimo dio, and Matilde e i suoi tre padri) published by Fazi Editore and Rizzoli. He also teaches creative writing at the Bologna Academy of Fine Arts.

Corrado Nuccini co-founded Giardini di Mirò, a pillar of Italian independent music, and carried out other projects, including one with Vessel. He curated the shows Toxic Love and Stranger Music, dedicated to Lou Reed and Leonard Cohen. "Stranger Music" also became a tribute compilation, featuring names such as His Clancyness, Le Luci della Centrale elettrica, Albanpower, and Emidio Clementi himself.

Un caffè in Pescheria

Genio collettivo autogestisce con cura la manovra denominata “P3S4R0”

AUTOINTERVISTA

Che cos’e il Genio Collettivo?
Una formazione occasionale di menti brillanti, un raduno di genii dispersi che solitamente si manifesta in un numero fluttuante e variabile tra le 3 e le 500 teste, con corpi al seguito naturalmente.

Cosa fa il Genio Collettivo?
Gioca al cinema, a volte pretestuosamente, e scrive testi a piu voci. Si incontra, problematizza col circostante, ride, pratica la deriva notturna nelle citta e poi due ore prima che tutto finisca si ritrova un film tra le mani.
Sono i famosi film che succedono!

E che film fa il Genio Collettivo?
Ha deciso di farne uno solo per tutta la sua carriera, l'ha annunciato come il film piu lungo della storia delle immagini in movimento dopo la televisione e, al momento, dura un'ora ed e ballabile.

Potrebbe essere piu chiaro?
No. Pero facciamo un esempio pratico.
In un luogo specifico, poni la citta di Pesaro, si incontrano amici che non si vedono da molto tempo. Questi amici sanno usare un software destinato a cambiare il mondo che si chiama, vai a capire perche, Cubotto. Sentono tutti di essere la perche devono fare una cosa importante e passano i giorni. Nel frattempo c'e lavorio, il film e nell'aria, aleggia, si dorme poco, gli spunti piu interessanti vengono sottoposti ad una incessante pratica critica definita del vetro, si mette in discussione tutto e il suo contrario e si arriva a una non sintesi che si mimetizza nel vissuto di ognuno.

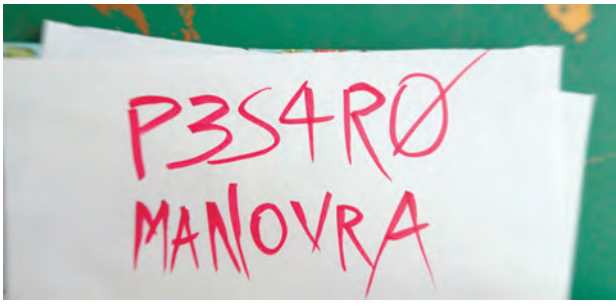
Del vetro? Cubotto?
Si. E' una pratica antica. Se il bicchiere e vuoto l'idea e stata consumata onorandola.
Quanto al Cubotto, come dicevamo, e un software open source che ci permette di minimizzare i tempi di montaggio cosi da poter lavorare tutti di meno giungendo piu facilmente a forme impreviste, due cose imprescindibili per il Genio Collettivo. Ill Cubotto contiene qualche migliaio di ore di girato dalle provenienze piu impensabili, immagini rubate, film, fotografie, collezioni sonore. Cosi capita che per scherzo uno dice “Abbasso il Re!” e l'altro che e seduto davanti al Cubotto trova un'immagine del Re d'Olanda, quell'aggraziato di Alexander e, detto fatto, Re Alexander diventa un attore del film.

Ah!
Interessante l'esclamazione in un'intervista. Complimenti. Ci da l'occasione di porgerle una domanda. Possiamo?

Prego.
Secondo lei qual e il futuro del cinema?

Il 29k
Sbagliato! E' il testo!

Ma come e possibile?
Ah torna a fare domande, meno male.



The manoeuvre known as "P3S4R0" is painstakingly self-managed by Collective Genius

E' possibile, garantito, noi stiamo scrivendo un libro che si puo vedere e ballare. Si chiama La caduta di Atene.

Il film piu lungo della storia delle immagini in movimento dopo la televisione?
Proprio cosi caro amico. Si indirizzi al Genio Collettivo, lei e proprio perspicace, proprio nel senso del dizionario: contrassegnato dal pregio operante e opportuno di un intuito acuto e sottile. A presto dunque.

A presto, grazie.
Si figuri, non c'e di che.
E si ricordi di portare il suo archivio!

Il mio archivio?
Si, quell'insieme di cose che ha collezionato nel tempo. Tutto cio che potrebbe essere di tutti o di nessuno. Quelle cose dell' umano insomma, che giacciono immagazzinate su dispositivi immobili. Ci pensi: le sue memorie di giovane marmotta potrebbero andare ad incontrare quelle del re Alexander, in un intreccio dal significato sorprendente. E cosi che agisce la memoria creativa, intreccia i pezzi di tante storie e li fa danzare insieme. E raccoglitrice di significati mancati, mai nati! Agisce sullo spazio-tempo, capisce?

Piu o meno. Ho paura di star perdendo la mia perspicacia. Ma poi come ha fatto a capire che ero uno scout? In realta ero piu un avventuriero...
Ah, qui sul crinale tutto *brilla...* tutto puo esplodere... Quando verra capira.

A presto allora.
Di nuovo.

Collective Genius
Self-interview

What is Collective Genius?
It is an occasional formation of brilliant minds, a get-together of scattered geniuses that usually takes shape in fluctuating numbers varying from 3 to 500 heads, including the bodies in tow.

What does Collective Genius do?
They play at film, at times speciously, and put their heads together to write. They meet, problematize with whatever surrounds them, laugh, practice nocturnal drifts across towns, and two hours before all is over a film comes into their hands.
These are the famous films that happen!

What kind of films does Collective Genius make?
They decided to make just one in their entire career. It was announced as the longest film in the history of moving images after TV. At the moment, it lasts one hour and is danceable.

Could you explain?
I can't. But I can provide an example.

In a specific place, say the town of Pesaro, friends who haven't seen each other for a long time meet. These friends can use a software programme bound to change the world. Its name, who knows why, is Cubotto. They all feel they're there to make something important. Days go by. Meanwhile, immense activity is boiling, the movie is in the air, it hovers, everyone sleeps very little. The most interesting ideas are submitted to an unceasing critical practice called "the glass praxis:" Anything and everything is questioned, reaching a non-synthesis that blends in everyone's life experience.

The glass praxis? Cubotto?
It's an ancient practice. If the glass is empty, then the idea was consumed and honoured.
As far as Cubotto is concerned, like we said, it is open source software that allows minimizing the editing times. Thus everyone works less and unexpected forms are achieved more easily, two musts for Collective Genius. Cubotto can contain thousands of hours footage from unimaginable origins, like stolen images, movies, photographs, and sound collections.
It may well happen that someone says, "Down with the King!" as a joke and someone else sitting in front of Cubotto finds a picture of the King of Netherlands – dainty Alexander. No sooner said than done, King Alexander is an actor in the film.

Ah!
An exclamation in an interview! Interesting. Congratulations. You give us the opportunity to ask a question. Can we?

Go ahead.
What is the future of cinema in your opinion?

29k.
Wrong answer! It's text!

How is it possible?
You're back to asking questions, thank god!
It is possible. Guaranteed. We are writing a book that can be watched and danced. Its title is **The Fall of Athens**.

The longest film in the history of moving images after TV?
Precisely, dear friend. You can turn to Collective Genius. You're so perspicacious, according to the dictionary definition: having sharp, well-timed ability to understand something. See you soon.

See you. Thanks.
You're welcome.
And remember, bring your archive over!

My archive?
Yeah... all the things you've collected over time. Everything that could belong to everyone or no one. Those things that belong in the human, lying stored in immobile devices. Just think about it: your memories as Junior Woodchuck could intertwine with those of King Alexander, generating surprising meaning. This is how creative memory works, interweaving pieces from diverse stories and making them dance together. It collects missing, never-born meanings! Operating on space-time. Get it?

More or less. I'm afraid I'm losing my perspicacity. And then how did you know I was in the Scout Movement? I was more of an adventurer actually...
Oh, here on the slopes all is **illuminated***... anything can blow up... you'll understand when you come.*

See you soon then.
See you.

Concorso (Ri)montaggi. Il cinema attraverso le immagini (video-essay, recut, mash-up, remix)

Con l'introduzione dei media digitali, le possibilità di citazione, appropriazione e remix dell'immagine cinematografica si sono moltiplicate. Nella loro forma digitale, ubiqua e dematerializzata, le immagini dei film si rivelano estremamente "duttili". Remix, mash-up, GIF animate testimoniano non solo la facilità con cui ci si può appropriare oggi dell'immagine cinematografica, ma anche la forza espressiva e comunicativa che essa continua ad avere in queste nuove forme. Anche lo studio, la riflessione critica e la pratica dell'analisi del film si avvalgono in modo sempre più efficace dei nuovi strumenti digitali. A partire dalla seconda metà degli anni Duemila si sono diffusi in rete i cosiddetti *video essay*, lavori che rimontano e remixano le immagini cinematografiche per interrogarne il significato. Un pratica di lettura e analisi del cinema attraverso il cinema, resa oggi accessibile a tutti attraverso i vari software di montaggio digitale. Si tratta di esperienze che guardano al passato (al *found footage* sperimentale, al film-saggio, alla tradizione del documentario sul cinema) e che si contaminano con le pratiche ludiche e ibride del presente (*mash-up*, *re-cut trailer*, *supercut*). Stiamo insomma imparando a fare con le immagini quello che abbiamo sempre fatto con le parole, come dimostrano le riflessioni in forma audiovisiva di studiosi e critici come Catherine Grant, Kevin B. Lee, Matt Zoller Seitz, kogonada, Adrian Martin e Cristina Álvarez López, solo per citarne alcuni.

La Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro ha da sempre rivolto grande attenzione al cinema come forma che *si pensa*, confermando edizione dopo edizione la sua vocazione di ricerca non solo di un *nuovo cinema*, ma anche di una *nuova critica*, in grado di proporre strumenti e linguaggi innovativi. Già in passato luogo di scoperta di cineasti, come Thom Andersen, capaci di produrre folgoranti riflessioni sull'immagine in forma audiovisiva, e di recupero di esperienze pioneristiche, come il lavoro di André S. Labarthe per C*inéastes de notre temps*, la Mostra ha dedicato proprio al *video essay* un workshop all'interno della 51esima edizione, confermando quindi il proprio interesse a indagare le forme emergenti della critica.

In occasione dell'edizione 2017 la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro intende promuovere e incoraggiare la sperimentazione di un *pensiero sul cinema per immagini* attraverso un concorso di *video essay* rivolto a giovani filmmaker e studiosi di cinema.

I curatori, Chiara Grizzaffi e Andrea Minuz, hanno selezionato i seguenti 5 video essay ritenuti più originali e interessanti:
Duel. Cut to the Chase: How Spielberg Build Chases di Edoardo Spallazzi
E.T. the Stranger Thing di Marco Mammarella
Alfred Hitchcock's 'The Great Beaty' di Louis Samuel Andreotta
New Hollywood as Hollywood Traumas di Federico Cadalanu
Synthesis: TV Series and Electro Music di Livia Galtieri

Tra questi la giuria composta da Fulvio Baglivi, Gabriele Gimmelli, Raffaele Meale sceglierà il lavoro vincitore che verrà proiettato durante la Mostra.

(Re)Edit Competition
Cinema through images (video essays, recuts, mash-ups, remixes)

With the introduction of digital media, the ability to cite, appropriate and remix cinematic images has mushroomed. In their digital, ubiquitous and dematerialized form, film images are highly malleable. Remixes, mash-ups and animated GIFs prove not only how easy it is to appropriate film images today, but also the expressive power that they still hold in their new forms.

Film studies, criticism and analysis also use these new tools in increasingly effective ways. Around 2005, online video essays began to spread: works that study cinema through cinema, by re-editing and remixing film images, a practice made accessible to all thanks to a wide array of digital editing software. These works both look to the past (including experimental found footage, film essays and documentaries on cinema) and are "contaminated" by contemporary, hybrid and playful practices (mash-ups, re-cut trailers, supercuts, etc.). In effect, we are learning to do with images what we have always done with words, as proven by academics and critics Catherine Grant, Kevin B. Lee, Matt Zoller Seitz, kogonada, Adrian Martin and Cristina Álvarez López, to name but a few.

The Pesaro Film Festival has always focused on cinema as a form that *is thought*, and year after year has sought out not only *new cinema*, but also a *new criticism* of innovative tools and languages. Such as in the retrospectives on Thom Andersen, with his striking reflections on the image in audiovisual form, and pioneer André S. Labarthe's groundbreaking C*inéastes de notre temps*; and the 2015 video essay workshop that explored emerging forms of film criticism.

For this year's edition, the Pesaro Film Festival will promote the experimentation of thoughts on cinema through images with a video essay competition for young filmmakers and film scholars.

Chiara Grizzaffi and Andrea Minuz have selected the following 5 video essay
Duel. Cut to the Chase: How Spielberg Build Chases by Edoardo Spallazzi
E.T. the Stranger Thing by Marco Mammarella
Alfred Hitchcock's 'The Great Beaty' by Louis Samuel Andreotta
New Hollywood as Hollywood Traumas by Federico Cadalanu
Synthesis: TV Series and Electro Music by Livia Galtieri

The winning video essay will be chosen by the jury (Fulvio Baglivi, Gabriele Gimmelli, Raffaele Meale) and screened during the Festival.

Indice dei film

Acqua dolce, 37
Alfred Hitchcock's 'The Great Beauty', 127
Anashim shehem lo ani [People that Are not Me], 12
Anders, Molussien, 73
Anoche, 38
António um dois três [Antonio One Two Three], 15
Atlante, 35
Baba Vanga, 16
Beer, 115
Belle Dormant [Sleeping Beauty], 22
Cartesius, 51
Catene [seconda puntata: Appassionatamente... "Nazzari e Sanson"], 88
Chumlum, 112
Cinéma documentaire, fragments d'une histoire, 84
Coda, 83
Confino, 115
užaja rabota [Not my Job; t.l. Non è il mio lavoro], 78
Daylight Exhibitions, 25
Demonios tus ojos [Sister of Mine], 60
Drei Minuten in Einem Film von Ozu, 85
Drôles d'oiseaux [Strange Birds], 14
Duel. Cut to the Chase: How Spielberg Build Chases, 127
E il Casanova di Fellini?, 83
E.T. the Stranger Thing, 127
Ècart, 115
Effetto Olmi, 84
Europa '51, 50
Fiore d'Eringio I. The Last Summer, 111
Fortunata, 41
Fuses, 110
God literatury [t.l. The Year of Literature; L'anno della letteratura], 79
Haizi bu jupa siwang, danshi haipa mogui [Children Are not Afraid of Death, Children Are Afraid of Ghosts], 18
Happy New Year, 37
Howard Hawks, American Artist, 87
I'm a Stranger Here Myself: A Portrait of Nicholas Ray, 86
Il mostro verde, 112
Il Secondino innamorato, 38
In tempo per modifiche temporali, 115
India, 50
Jointly sleeping in our own beds, 36
Journal animé, 115
Kollektor [Collector / t.l. L'esattore], 77
Kukuška [Kukushka / t.l. Il cuculo], 80
La influencia [The Influence], 58
La lezione del cattivo maestro, 33
La passione dello spaventapasseri, 86
La presa del potere da parte di Luigi XIV, 51
La prima luce, 42
Le ombre rosse, 42
Les ombres aquatiques, 26
Les Soviets plus l'électricité, 72
Libro dei Santi di Roma eterna, 110
Look Inside the Ghost Machine, 87
Los 5 Faust de F.W. Murnau, 83
Luogo memoria, 115
Manifredde, 115
Miss Calipso, 115
Moby Dick, 24
Moj strannyj deduška [My Strange Grandfather / t.l. Il mio strano nonno], 80
Mozgókép Analízis / Mozgókép Analízis 2, 88
Natsu no hikari [Lumières d'été / Summer Lights], 17
Naufragio [Shipwreck], 59
Neviaro, 35
New Hollywood as Hollywood Traumas, 127
No More Lonely Nights, 85
Noname, 115
Non chiudere gli occhi, 37
O cinema, Manoel De Oliveira e eu, 84
Opera mundi ou le temps des survêtements, 72
Paisà, 49
Pandemonio, 115

Indice dei registi

Paradis, 38
Piccolo film di un albero, 36
Piece Mandala/End War, 112
Piuma, 41
Pour Renato, 88
Ralph Plays d'Oh!, 115
Recuiem, 24
Resistenze, 115
Roma città aperta, 49
Salaam Cinema, 87
Sexy Durga, 19
Schuss!, 73
Sofi ka [Sofichka], 76
Sottovoce, 115
Spazio-Tempo: Prelude, 35
Spesso viene sera, 115
Stereo_verso Infinito: Unfixed 25, 38
Synthesis: TV Series and Electro, 127
Tecniche miste su schermo. Il cinema sperimentale a Roma 1965-1975, 85
Terminus for You, 71
The Doctor's Dream, 111
The First Shot, 13
The Visual Style of Antichrist, 86
The Untouchables [Gli intoccabili], 23
Through the Looking-Glass, 36
Tiresias, un personaggio in tre corpi, 37
Tommaso, 43
Trasferimento di modulazione, 112
Una fine e un inizio, 36
Verifica Incerta (Disperse Exclamatory Phase), 112
Verso casa, 37
Viaggio a Montevideo, 36
Vieni dolce morte (dell'ego), 110
Walden (bobina 1), 110
Where Did Our Love Go, 110
Window Water Baby Moving, 111
X chiama Y, 111
Zephyros, 115

Pedro Aguilera, 55-60
Louis Samuel Andreotta, 127
Gianfranco Angelucci, 83
Francesca Antolini, 115
Ado Arrietta, 22
Massimo Bacigalupo, 111
Fulvio Baglivi, 83
Piero Bargellini, 112
Gianfranco Baruchello, 112
Hadas Ben Aroya, 12
Ahmed Ben Nessib, 115
Luciano Berriatúa, 83
Liliana Betti, 83
Giuseppe Boccassini, 38
Andrea Bonetti, 115
Nico Bonomolo, 115
João Botelho, 10, 84
Stan Brakhage, 111
Mario Brenta, 10, 84
Paolo Brunatto, 110
Federico Cadalanu, 127
Sergio Castellitto, 41
Canecapovolto, 38
Cooperativa Cinema Indipendente CCI, 100-109
Saverio Cappiello, 36
Valentina Carnelutti, 11, 24
Yan Cheng, 13
Maria Giovanna Cicciari, 35
Manuel Cilli, 115
Giovanni Cioni, 36
Francesca Cogni, 35
Jean-Louis Comolli, 84
Vincenzo Core, 85
Philippe Cote, 26
Roberto D'Alessandro, 35
Tonino De Bernardi, 112
Brian De Palma, 23
Bruno Di Marino, 85
Helmut Färber, 85
Federico Francioni, 13
Livia Galtieri, 127
Paola Gandolfi, 115
Demetrio Giacomelli, 38

Elise Girard, 14
Antonella Grieco, 33
Alberto Grifi, 32-33, 112
Sergio Grmek Germani, 86
James C. Gutman, 86
David Helpern Jr., 86
Ken Jacobs, 111
Roan Johnson, 41
Kira Kovalenko, 76
Aleksej Krasovskij, 77
Erik Lennart Petersen, 86
Alfredo Leonardi, 110
Péter Lichter, 87
Paola Luciani, 115
Kevin Macdonald, 87
Mohsen Makhmalbaf, 87
Marco Mammarella, 127
Désirée Marianini, 37
Emanuele Marini, 37
Vincenzo Marra, 42
Maurizio Marras, 36
Citto Maselli, 42
Mario Masini, 111
Enrico Mazzi, 37
Jonas Mekas, 90-99, 110
Paolo Menzio, 112
Maurizio Mercuri, 36
Stefano Miraglia, 38
Danilo Monte, 33
Leonardo Mouramateus, 15
Claudia Muratori, 115
Nerdo Creative Studio, 115
Aleksandra Niemczyk, 16
Jean-Gabriel Périot, 17
Daniele Pezzi, 27
Patrizia Pistagnesi, 88
Antonella Eye Porcelluzzi, 38
Nicolas Rey, 61-73
Ron Rice, 112
Claudio Romano, 37
Rong Guang Rong, 18
Walter Ronzani, 36
Luis Angel Rosati, 115
Roberto Rossellini, 45-53
Kim Rossi Stuart, 43
Francesco Ruggeri, 115
Denis Šabaev, 78
Michael Sandager, 86
Donato Sansone, 115
Sanal Kumar Sasidharan, 19
Fabio Scacchioli, 85
Carolee Schneemann, 110
Paul Sharits, 112
Warren Sonbert, 110
Nicola Sorcinelli, 24
Edoardo Spallazzi, 127
Valerio Spinelli, 115
Ol'ga Stolpovskaja, 79
Jean-Marie Straub, 88
Péter Timár, 88
Robert Todd, 25
Fabio Tonetto, 115
Enni Vekkeli, 115
Dina Velikovskaja, 80
Cristiano Zuccotti, 33

Indice generale

4 50+3

9 Concorso Pesaro Nuovo Cinema-Premio Lino Micciché

21 Proiezioni speciali

29 SATELLITE. Visioni per il cinema futuro

39 L'attore nel cinema italiano contemporaneo

45 Omaggio Roberto Rossellini

55 Retrospettiva Pedro Aguilera

61 Retrospettiva Nicolas Rey

75 Sguardi russi

81 Critofilm/2. Cinema che pensa il cinema

89 Lezioni di storia/2

113 Corti in Mostra. Animatori italiani oggi

117 Dopofestival. Il muro del suono

123 Un caffè in Pescheria

127 Concorso (Ri)montaggi

129 Indice dei film

130 Indice dei registi

INDIELISBOA
2 - 13 MAY 2018
15TH INTERNATIONAL
INDEPENDENT FILM FESTIVAL
call for entries
submissions at www.indielisboa.com / deadline 31 december 2017
ORGANISATION
SUPPORT
CO-PRODUCTION
MAIN SPONSOR
LISBOA
EGEAC
Allianz Seguros

#STAGEINRETE
L'INGRANAGGIO GIUSTO
AL POSTO GIUSTO
i festival sono dei giovani: da oggi siete voi i protagonisti!
Con #stageinrete i festival italiani di cinema si mettono al servizio della nuova generazione di utenti e operatori del settore. Gli studenti che vogliono specializzarsi nell'organizzazione culturale potranno svolgere tirocini multipli in tutta Italia e per tutto il corso dell'anno, sempre con il supporto di una squadra di formatori ed esperti.
#stageinrete offre moltissime possibilità per fare tirocini e costruirsi un bagaglio, sia culturale che pratico, nell'organizzazione di festival di cinema
www.aficfestival.it/stage-in-rete
con il contributo di
Direzione Generale CINEMA
AFIC

ISBN 978-88-94189-91-9

T&T COMUNICAZIONE | ILLUSTRAZIONE DI SIMONE TOMASELLO / SCUOLA DEL LIBRO DI URBINO

MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA

PESARO 17 / 24 GIUGNO